Miguel Angel

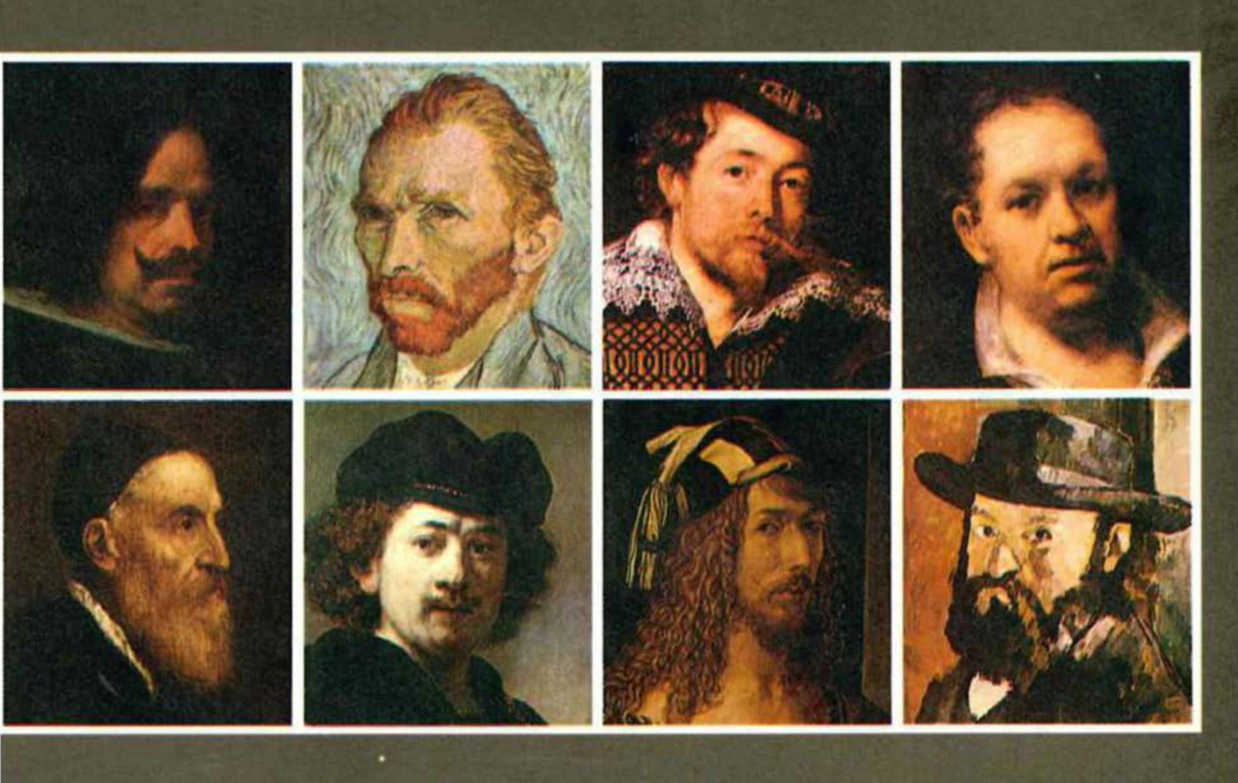
900 pesetas

Tomás Llorens

10 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

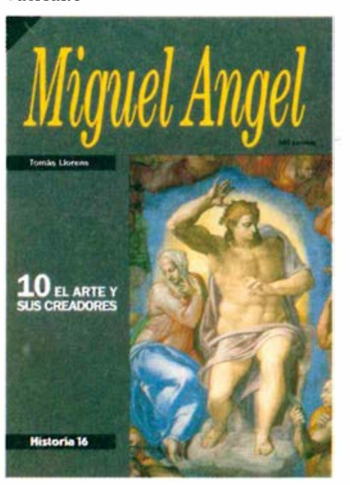
Historia 16

MIGUEL ANGEL

Por Tomás Llorens
Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza.
Madrid

Indice

Cristo Juez y la Virgen en un detalle del *Juicio Final*, Capilla Sixtina, Vaticano



EL ARTE Y SUS CREADORES

Coordinación: **Valeriano Bozal**
Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo

PLAN DE LA OBRA

1. **Botticelli,** *por Tonia Raquejo.*
2. **Mantegna,** *por Alicia Cámara.*
3. **Masaccio,** *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
4. **Piero della Francesca,** *por Valeriano Bozal.*
5. **Van Eyck,** *por Joaquín Yarza.*
6. **Durero,** *por Fernando Checa.*
7. **Leonardo da Vinci,** *por Estrella de Diego.*
8. **Rafael,** *por Antonio González.*
9. **Tiziano,** *por Miguel Morán.*
10. **Miguel Angel,** *por Tomás Llorens.*
11. **Tintoretto,** *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
12. **Caravaggio,** *por Eugenio Carmona Mato.*
13. **Artemisia Gentileschi,** *por Francisca Pérez Carreño.*
14. **El Greco,** *por Alicia Cámara.*
15. **Pontormo,** *por Gonzalo Borrás.*
16. **Ribera,** *por Miguel Morán.*
17. **Zurbarán,** *por A. E. Pérez Sánchez.*
18. **Murillo,** *por Alicia Cámara.*
19. **Velázquez,** *por Fernando Marías.*
20. **Bernini,** *por Fernando Marías.*
21. **Anibal Carraci,** *por A. E. Pérez Sánchez.*
22. **Rubens,** *por Miguel Morán.*
23. **Rembrandt,** *por Jaime Brihuega.*
24. **Vermeer de Delft,** *por Valeriano Bozal.*
25. **Poussin,** *por Francisco Calvo Serraller.*
26. **Watteau,** *por M.ª de los Santos García Felguera.*
27. **David,** *por Eugenio Carmona Mato.*
28. **Canova,** *por Carlos Reyero.*
29. **Constable,** *por Francisca Pérez Carreño.*
30. **Goya,** *por Nigel Glendinning.*
31. **Friedrich,** *por Javier Arnaldo.*
32. **Delacroix,** *por Javier Hernando.*
33. **Ingres,** *por M. García Guatas.*
34. **Manet,** *por Miquel Molins.*
35. **Courbet,** *por Carlos Reyero.*
36. **Degas,** *por Aurora Fernández Polanco.*
37. **Monet,** *por Jaime Brihuega.*
38. **Van Gogh,** *por Tonia Raquejo.*
39. **Gauguin,** *por Guillermo Solana.*
40. **Cézanne,** *por M. García Guatas.*

Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.
GERENCIA: Félix Carpintero.
Es una publicación mensual del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 327 11 42/71/54 - Fax 327 12 20.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 368 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfono 327 10 94.

IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 925 ptas.
Depósito legal: M-34276-1993.

Con el patrocinio cultural de





Presentación

EL nombre Miguel Angel se asocia, en primer lugar, a un conjunto de pinturas, esculturas, dibujos, edificios y poemas de una suprema belleza que han llegado hasta nosotros. Su figura es, además, objeto de una tradición hermenéutica inseparablemente unida al constituirse histórico de nuestra noción de arte. Las contribuciones de intelectuales contemporáneos suyos, como Vasari o Varchi, junto con las de otros importantes por la riqueza de su testimonio, como Condivi o Francesco d'Olanda, han sido la base sobre la cual ha ido creciendo una corriente ininterrumpida de conocimiento histórico e interpretación crítica que llega hasta hoy y se encuentra en el corazón de la historia del arte como disciplina. Inscribiéndose en esa tradición, la crítica romántica acuñó en nombre de Miguel Angel la ecuación entre creación artística y creación de vida. Es así como nos dimos cuenta de que Miguel Angel es también fundador del arte moderno. O mejor sería decir, quizá, del arte tout court; *porque, aunque apareció un día en el tiempo como el fuego o la geometría, y es por tanto hijo de la historia, una vez elevado a esa condición, estará como ellos, con nosotros para siempre.*



Tomás Llorens

Orígenes y formación

MIGUEL Angel nació el 6 de marzo de 1475 en Caprese, una pequeña población próxima a Arezzo que formaba parte de los dominios de la república de Florencia. Su padre se encontraba allí ejerciendo el cargo de *podestà*. Fue bautizado e inscrito en el registro parroquial como Michelagnolo di Lodovico di Buonarroti Simoni. *Agnolo* es una variante toscana de *Angelo*. La inclusión en el registro del nombre de pila de su padre, Lodovico, responde a una convención de la época. Los Buonarroti eran una vieja familia florentina de mercaderes y banqueros, que pertenecía al patriciado urbano.

La casa familiar de los Buonarroti Simoni estaba en el barrio de Santa Croce, en Florencia, y allá volvió la familia al expirar el mandato de Lodovico en Caprese, cuando el recién nacido no había cumplido todavía un mes de edad. Como había venido al mundo sólo dieciséis meses después de su hermano mayor, Miguel Angel fue criado por un ama de leche. Se trataba de una mujer de Settignano, una población próxima a Florencia donde la familia tenía alguna propiedad. Era hija de cantero y estaba casada con otro cantero. Condivi relata que el artista en su vejez decía a veces, bromeando, que había mamado su destino con la leche de la infancia: el uso del cincel y de la maza y la enfermedad de piedra que había de atormentarle en la vejez.

Aunque existía en la familia el recuerdo de una antigua prosperidad, Lodovico Buonarroti vivía con estrecheces económicas. Por otra parte creía que su condición social le impedía dedicarse a trabajos mecánicos. No se sabe que haya tenido trabajo u ocupación alguna, salvo el desempeño ocasional de algún cargo público. De él dependían, además de su mujer y de sus hijos, su madre y un hermano casado. Todos ellos vivían en la casa familiar durante la niñez de Miguel Angel. La madre murió en 1481 tras haber dado a luz a otros tres hijos varones, cuando el futuro artista tenía sólo 6 años de edad. No sabemos prácticamente nada de ella.

La infancia de Miguel Angel en ese ambiente familiar, impregnado por la conciencia melancólica de una decadencia de fortuna y marcada por una escasa presencia femenina, debió ser poco feliz. El primogénito, Lionardo, tomó, muy joven todavía, los hábitos de la Orden de Predicadores. Miguel Angel quedó así de hecho como cabeza de familia. En cuanto su trabajo empezó a proporcionarle ingresos no eludió ni la responsabilidad ni el ejercicio de la autoridad que los usos de la época le conferían, por ello la correspondencia que ha llegado hasta nosotros nos transmite la imagen de una familia estrechamente uni-

***La Virgen de la escalera*, Florencia, Casa Buonarroti**



da, pero llena de conflictos internos. Las recriminaciones que el artista dirige a sus hermanos, y en alguna ocasión a su padre, alcanzan un sorprendente grado de aspereza. Les reprocha su parasitismo y su irresponsabilidad; él es el único que se esfuerza, dejándose en ello la salud y la autoestima, por restaurar la antigua fortuna y el honor familiar.

No es difícil adivinar en el origen de estas relaciones difíciles un viejo conflicto con el padre, de quien sabemos que deseaba para Miguel Angel una profesión liberal y que no aprobaba su vocación artística.

El rol cambiante del artista a finales del siglo XV

Durante la Edad Media pintar y esculpir eran consideradas generalmente actividades mecánicas, deshonrosas para quienes pertenecían a una familia asociada de algún modo con la nobleza. Pero en Italia, y especialmente, en Florencia esta situación comenzó a cambiar durante el siglo XV. Aunque fuera un cambio lento, que tardó mucho tiempo en culminar y generalizarse, la equiparación de la pintura, la escultura y la arquitectura con las artes liberales es quizá el rasgo que, desde el punto de vista sociológico, distingue más claramente el Renacimiento de la Edad Media.

Una condición esencial de ese cambio, del que la figura de Miguel Angel iba a ser el paradigma más famoso e influyente, fue el progresivo contagio del quehacer del artista con actividades y competencias propias de los hombres de letras o humanistas. Este contagio tuvo una influencia decisiva en la configuración y formulación del sistema de creencias que constituye la doctrina artística del Renacimiento.

La doctrina artística renacentista está dominada por tres grandes principios: el precepto de que el arte debe imitar la naturaleza, la creencia de que los mejores modelos para la práctica artística se encuentran en la Antigüedad romana, y la aspiración a atribuir a la práctica del arte una condición especulativa, como la de la filosofía o la religión.

El primero de estos principios se apoyaba en la autoridad de Aristóteles y de Horacio. El precepto de imitar la naturaleza, cuya aplicación en la Antigüedad clásica se circunscribía al ámbito de la creación literaria, comenzó a extenderse a los de la pintura, la escultura y la arquitectura. En el contexto de una práctica todavía medieval, recomendar al artista que copiara de la naturaleza suponía un desafío por lo que tenía de exigencia de invención. Lo contrario era, en efecto, copiar de un maestro; es decir, seguir las pautas de transmisión técnica (transmisión del *saber hacer)* propia de la actividad artesanal. El imperativo de mirar la naturaleza e interrogarla daba en cambio a la actividad del pintor, del escultor y del arquitecto una cualidad epistemológica que iba más allá de las reglas técnicas del *saber hacer* y tendía a equiparar estas artes al saber especulativo.

Las manifestaciones más importantes de la cultura artística de la época pueden relacionarse con ese cambio del rol social del artista que se acaba de describir. Un ejemplo destacado lo encontramos en el desarrollo de la perspectiva geométrica. Esta disciplina científica, en la que algunas nociones de óptica y de fisiología de la percepción



Vista parcial de la casa natal de Miguel Angel en Caprese

visual se combinan con un sofisticado cuerpo de conocimientos geométricos, parece haber surgido en relación con la práctica de la pintura, y en concreto con la exigencia de reproducir en los cuadros el efecto visual del espacio natural. La exigencia se agudizaba cuando el tema era una acción narrada, como en el caso de las historias de la Sagrada Escritura o mitológicas. En estos casos, en efecto, se pedía al pintor que produjera o *inventara* —como se decía entonces— una puesta en escena verosímil, con los personajes, los accesorios y el escenario adecuado y adecuadamente dispuestos, de modo que quien mirara el cuadro se viera movido a imaginarse como espectador directo de la *historia* representada. Así se pusieron las bases de un lento proceso de acumulación de reglas técnicas, que se fueron perfeccionando y enriqueciendo a lo largo del siglo XIV y que, a comienzos del siglo siguiente, se transforman en un cuerpo sistemático de conocimiento, organizado en forma de teoremas, deducciones y ejemplos, y susceptible de ser enseñado y aprendido teóricamente.

La fase definitiva de esa codificación de la perspectiva, como procedimiento científico para representar el espacio en el cuadro, tuvo lugar en Florencia, cuando León Battista Alberti escribió, entre 1435 y 1436, su tratado *De Pictura.* Miembro de una de las familias aristocráticas más destacadas de Florencia, Alberti, pintor, escultor y sobre todo arquitecto, es un ejemplo del nuevo tipo de artista intelectual. Además de tres tratados dedicados a la escultura, la pintura y la

arquitectura, respectivamente, escribió también de otras materias e intervino en la vida política de su tiempo. Aunque su caso es el más llamativo, no es el único: Brunelleschi, Bramante, Piero della Francesca o Leonardo son otros ejemplos de creadores intensamente especulativos, para quienes la creencia medieval de que el saber filosófico y la práctica de un oficio pertenecían a dos mundos separados e incompatibles carecía ya de sentido.

Sin embargo, aun en Italia y en comparación con el vasto número de pintores y otros artífices que se dedicaban a la realización de objetos artísticos, los artistas que pueden adscribirse plenamente al nuevo tipo que se acaba de describir son minoría. Una de las maneras de distinguirse respecto del fondo artesanal y medieval en el que se sigue moviendo la mayoría de la producción artística fue la creación de un nuevo estilo, que cristalizó en torno a modelos formales extraídos de la Antigüedad grecorromana.

Las raíces de este nuevo estilo se encuentran en Giotto, al menos por lo que a Florencia se refiere, pero su desarrollo continuado no se inicia realmente hasta Massaccio, y sigue con otros artistas del siglo XV, como Uccello, Donatello, Pollaiuolo y Verrochio. En la segunda mitad de siglo la nueva tendencia artística se generaliza y se enriquece con la difusión de la pintura al óleo y gracias a las aportaciones de artistas no toscanos, como Piero della Francesca, Antonello da Messina, Andrea Mantegna y Giovanni Bellini.

Lo que distingue las obras de estos artistas innovadores de las de la mayoría de sus contemporáneos es la renuncia al sentimentalismo y a la brillantez decorativa que impregnaban la herencia del Gótico Internacional y que gozaban de un amplio arraigo en el gusto de la burguesía urbana del siglo XV. Siguiendo el nuevo gusto, avalado por los humanistas, y apoyado por la elite dirigente, color, atmósfera, gracia y sentimiento se sacrifican a la expresión severa del espacio pictórico. (Reviviendo cuatro siglos más tarde, y desde el bando contrario, esa polémica, Ruskin aplicaría a esa actitud innovadora la denominación de *fanatismo matemático)*. Junto a la claridad de espacio se busca la claridad y unidad de la composición; este desarrollo del concepto de composición, derivado de la tradición de la filosofía griega, y en particular de los estudios sobre retórica, y la nueva aplicación que ahora se hace de él al campo de la pintura, constituyen una innovación teórica fundamental. Finalmente, la imitación del arte de la Antigüedad, sobre todo de la estatuaria, lleva a una definición rigurosa de los volúmenes y a un interés casi exclusivo por la figura humana y su anatomía.

Como hizo notar Panofsky, no era ésta la primera vez que se acudía a los modelos romanos o helenísticos. Desde el florecimiento carolingio del siglo IX en adelante los artistas europeos habían buscado repetidamente en la Antigüedad clásica inspiración estilística o iconográfica. La novedad del Renacimiento es su aspiración globalizadora; una aspiración que se manifiesta como programa teórico y como trascendencia social. El cambio de estatuto social del artista se corresponde con un cambio profundo de concepción en cuanto a la relación del arte con el imaginario colectivo y el hacerse mismo de la sociedad.

El tiempo de la vida de Miguel Angel coincide con unas innovaciones económicas y tecnológicas que transforman la vida cotidiana de las ciudades europeas; pero es también y sobre todo un tiempo en el que la noción moderna de Estado recibe sus primeras formula-



La Visitación, por Domenico Ghirlandaio, Florencia, Santa María Novella, Capilla Tornabuoni

ciones, en el que se acuña una nueva espiritualidad, apoyada en la reflexión filosófica y humanística, y en el que se desarrollan incontables proyectos de reforma de las instituciones políticas y religiosas. Las barreras que en el mundo medieval contenían los valores de la trascendencia dentro del ámbito de lo religioso se desbordan y la fiebre de la búsqueda de la perfección alcanza ahora a todos los ámbitos de la vida social. Artistas y poetas se unen a filósofos y hombres de Estado, predicadores, príncipes, banqueros, militares, comerciantes e ingenieros en la empresa de encontrar y establecer las condiciones ideales de la vida feliz. O, mejor dicho, de reestablecerlas, en la medida en que la utopía, la Edad de Oro, se presentaba situada en el pasado; y se confirmaba como algo no solamente mítico, ya que, en Italia al menos, las ruinas y las obras de arte antiguas se veían como testimonios materiales de una grandeza histórica iluminada todavía por el reflejo de aquella primera y dorada niñez de la humanidad.

La formación artística de Miguel Angel. El taller de Ghirlandaio y el jardín de los Medici

La Florencia de los años 80, gobernada por la familia Medici bajo el liderazgo de Lorenzo el Magnífico, ofrece al aún adolescente Buonarroti los beneficios, las incertidumbres y los retos de esa situación de efervescencia social y cultural.

No tenemos información suficiente para hacernos una imagen verosímil del cuadro de circunstancias y motivaciones que llevaron a Miguel Angel a dedicarse a la escultura. Su biógrafo, Condivi, que recoge sin duda lo que el propio artista le contaba más de seis décadas después, nos habla de la inclinación irreprimible del adolescente y de la oposición del padre. Nos habla también de un personaje, un artista

llamado Francesco Granacci, amigo de juegos en la niñez, que trabajaba como ayudante en el taller de Domenico Ghirlandaio.

Granacci es un personaje documentado cuya amistad con Miguel Angel duró muchos años. Llevado quizá por Granacci, Miguel Angel entró también como aprendiz en el taller de Ghirlandaio el 1 de abril de 1488, cuando acababa de cumplir 13 años. Varios historiadores han observado que la edad normal para entrar en un taller de pintor era la de 10 años. Por otra parte, en el contrato se estipulaba un sueldo, condición poco frecuente para quien se colocaba con un maestro para aprender. Eso ha hecho suponer que Miguel Angel tendría ya una cierta formación artística, adquirida quizá de forma autodidacta.

Dos razones militan en contra de esta hipótesis. La primera estriba en la cultura literaria de Miguel Angel, evidente en su correspondencia y en su poesía. Aunque se tratara de algo adquirido en gran medida en años posteriores, algunas facetas, como la capacidad de citar de memoria largos pasajes de Dante o de Petrarca, o incluso la buena caligrafía, sugieren un período de formación literaria durante la infancia; algo que se ajusta mejor que la versión de Condivi a los usos sociales y a la condición familiar del futuro artista.

La segunda razón puede encontrarse en los dibujos de juventud de Miguel Angel, unas figuras copiadas de los frescos de Massaccio en la Capilla Brancacci. La técnica de estos dibujos, especialmente por lo que se refiere a la manera de definir los volúmenes, deriva de la que por esos mismos años usaba Ghirlandaio y se enseñaba en su taller. Se trata de una especie de malla de líneas que se cruzan y que definen gradualmente, según su densidad, la intensidad de las sombras, mientras su dirección sugiere la dimensión dominante de la forma. Miguel Angel daría luego un desarrollo personal a esa técnica, que tan bien se presta a una traducción tridimensional por medio de las huellas que deja en la piedra la gradina del escultor.

La elección de los modelos en Massaccio (en otros dibujos hechos por Miguel Angel en esta época el modelo es Giotto) pone de manifiesto la filiación del artista adolescente —o mejor habría que decir, de Ghirlandaio y su taller— en la línea de innovación estilística que se ha descrito más arriba. El hecho de que las obras estudiadas fueran pinturas al fresco encaja, además, con las circunstancias profesionales del taller de Ghirlandaio, cuyo trabajo más importante en esa época eran los frescos de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella.

Habría que añadir, finalmente, que ninguna circunstancia biográfica resulta más verosímil que la del taller de Ghirlandaio para explicar el aprendizaje de la exigente técnica de la pintura al fresco, cuyo dominio Miguel Angel habría de demostrar en varias ocasiones a lo largo de su vida, y sobre todo al enfrentarse casi dos décadas más tarde, con el encargo de los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina. La manera de modelar las formas mediante el color, la paleta brillante, de amarillos azafranados, carmines, verdes y azul ultramar, y algún otro rasgo estilístico que comentaremos más adelante, constituyen otros tantos vínculos que nos permiten relacionar con Ghirlandaio la obra que Miguel Angel habría de llevar a cabo durante los últimos años del siglo XV y primeros del XVI.

En vista de todo ello puede ponerse en duda la afirmación de Condivi de que el adolescente Buonarroti estuvo algo menos de un año en el taller de Ghirlandaio. Escribiendo a mediados del siglo siguiente,

tanto Condivi como Vasari, sugestionados por el mito, en plena formación de Miguel Angel como el artista más genial de todos los tiempos, tienden a minimizar cualquier relación de aprendizaje respecto al siglo anterior.

Un complemento de esta distorsión mítica es la historia de su aprendizaje de la escultura directamente, a partir de los modelos de la Antigüedad, sin maestro y después de haber abandonado el taller de Ghirlandaio. El escenario es ahora el jardín de Lorenzo de Medici.

Según Condivi, Miguel Angel: ... *estudiaba un día [allí] la cabeza de un fauno, al parecer antiguo, con barba larga y ademán riente, aunque la boca apenas si se podía discernir porque había sido dañada por el tiempo [...] y decidió copiarlo en mármol. Lorenzo el Magnífico tenía en aquel lugar unos bloques de mármol en los que se estaba trabajando para usarlos en la decoración de la noble biblioteca que él y sus antepasados habían reunido [...] Miguel Angel rogó a los canteros que le dieran una pieza y pidió prestado el cincel. Y así copió el fauno con tanta habilidad y tanta diligencia que lo concluyó en unos pocos días, supliendo con la imaginación lo que faltaba en el modelo antiguo, como los labios; y los representó abiertos, como corresponde a un hombre que se está riendo, de manera que podía verse el hueco de la boca con todos sus dientes. En ese momento pasó el Magnífico, y vio al muchacho ocupado en pulir la cabeza. Dándose cuenta de la calidad de la obra, se dirigió a él, y viendo la escasa edad del autor, quedó maravillado, y alabó la hermosura del trabajo; aunque bromeando, como se bromea con un muchacho, dijo: ¡Oh! Pero este fauno lo has hecho muy viejo, y sin embargo le has dejado todos sus dientes ¿No sabes acaso que a los viejos de esa edad siempre les falta alguno? Mil años le pareció a Miguel Angel que duraba el breve espacio de tiempo que transcurrió hasta que Lorenzo se fue y él pudo quedarse solo para corregir su error. Le quitó un diente de arriba, e hizo con el taladro un agujero en la encía, como si hubiera caído con su raíz. Esperó así con gran ansiedad a que el Magnífico volviera. Finalmente volvió. Al ver la voluntad y determinación del muchacho rió mucho; pero luego, haciendo honor a su carácter de padre de todo talento, y considerando la hermosura de la obra y la juventud del autor, decidió otorgar su favor al joven genio, y le invitó a vivir en su casa.*

El joven Buonarroti entró en el Palacio de los Medici en 1490, cuando tenía 15 años. Dos años después murió Lorenzo el Magnífico

La cabeza de fauno, si es que existió, no nos ha llegado. La historia del jardín de Lorenzo el Magnífico, descrito a veces como nueva Academia ática, en la que los más destacados filósofos, poetas y artistas de su tiempo dialogarían días enteros entre sí y con el Príncipe ha sido desmontada por la crítica actual.

Pero el jardín, situado junto al Convento de San Marcos, existió, por supuesto. Así como la biblioteca, que se conservó en el Convento, hasta que Miguel Angel diseñó su nueva sede junto a la Iglesia de San Lorenzo, casi cuatro décadas más tarde. Y el *antiquarium*, o colección de estatuaria antigua que los Medici reunían en el jardín. También existió Bertoldo di Giovanni, un escultor procedente del taller de Donatello, a quien Lorenzo de Medici había confiado el cuidado de la colección y que pudo haber sido quien diera al joven Buonarroti su primera pieza de mármol y le enseñara el uso del cincel, del mismo modo que Domenico Ghirlandaio o sus ayudantes le enseñaron el uso del pincel y de los colores.

También es cierto, finalmente, que el joven Buonarroti se integró, de un modo u otro, en el entorno de Lorenzo el Magnífico. Y es esto lo que tiene una importancia decisiva, en la medida en que significa, como bien vieron Vasari y Condivi, un ciclo profesional radicalmente distinto del propio de los artistas de taller. La función del taller artístico era la producción de objetos destinados a una demanda preexistente. El nuevo artista, el que trabajaba en el entorno de un príncipe, actuaba más bien como un asesor, en diálogo y concurrencia con filósofos, literatos y asesores políticos. La autonomía respecto al mercado fue condición necesaria para que la creación artística alcanzara esa autonomía, por así decirlo, sustancial, en la que los filósofos románticos verían, tres siglos más tarde, su carácter más específicamente moderno.

Escribiendo desde Roma, ya en su vejez, a su sobrino Lionardo, Miguel Angel pide que no le manden cartas encabezadas como *Miguel Angel, escultor,* ya que allí nadie le conoce de otro modo que como Miguel Angel Buonarroti, *porque nunca he sido pintor ni escultor, a la manera de quienes tienen tienda [o taller+botega] abierta* [al público]. *Siempre he procurado mantener el honor de la familia. Y si he servido a tres Papas ha sido a la fuerza.*

Las dos primeras obras escultóricas: La Batalla de los centauros y La Virgen de la escalera

El joven Buonarroti entró en el Palacio de los Medici en 1490, cuando tenía 15 años; pero Lorenzo el Magnífico murió el 8 de abril de 1492 y Miguel Angel, recién cumplidos los 17 años, volvió con su familia.

Aunque fue breve y sabemos pocas cosas concretas de ella, es seguro que esta estancia en la corte más brillante del Renacimiento fue crucial para el artista. Entre los jóvenes Medici con quienes pudo familiarizarse, se encontraban Giovanni, que con 14 años había sido ya designado Cardenal y más tarde fue elegido Papa con el nombre de León X, y Giulio, que también hubo de ser Papa con el nombre de Clemente VII. Ambos fueron decisivos por sus encargos, para la obra futura de Miguel Angel. Decisiva también, de otro modo, fue la oportunidad de adquirir lo que habían de ser dos pilares fundamentales de su formación intelectual: la práctica de la poesía y la familiaridad con la filosofía antigua, especialmente los escritos de Platón. Aunque Miguel Angel nunca llegó a tener un dominio confortable del latín y prácticamente ninguno del griego, las obras de Virgilio, Ovidio y Horacio, Platón y Aristóteles, traducidas y anotadas, eran objeto de comentario cotidiano en la Florencia medicea.

Entre los miembros de la corte que, al parecer, estuvieron más cerca del joven artista cabe destacar, además de al viejo escultor ya mencionado, Bertoldo di Giovanni, al poeta y humanista Angelo Poliziano. Ambos pueden relacionarse con lo que constituye el primer trabajo escultórico de Miguel Angel. Se trata de un relieve mencionado específicamente en la biografía de Condivi, conocido como *La Batalla de los Centauros.* El tema, según Condivi, se debe a Poliziano, quien, *guiaba y animaba* [a Miguel Angel] *en sus estudios, siempre le explicaba cosas y le daba temas de trabajo. Un día, entre*

otros, le sugirió El rapto de Deyanira y La Batalla de los centauros, *narrándole con detalle toda la historia.*

De hecho ninguna de las figuras puede identificarse razonablemente con Hércules, y esto permite descartar cualquier relación con Deyanira. Lo que Condivi denomina imprecisamente *La Batalla de los Centauros* podría ser la batalla de los Lapitas con los Centauros, representada unos años más tarde por el florentino Piero di Cosimo, amigo de Miguel Angel, en una pintura que se conserva en la National Gallery de Londres. Siguiendo esa línea, Tolnay apunta que el tema del relieve que aquí se comenta podría ser el rapto de Hipodameya, narrado por Ovidio en *Las Metamorfosis.* De hecho, solamente una de las figuras, la que se encuentra en el centro de la escena, parece ser claramente un centauro, aunque el artista evita representar la parte inferior de su cuerpo.

Sea cual sea el pretexto literario, el verdadero tema es el desnudo. La obra está ejecutada con una técnica denominada *mezzo rilievo.* Tal como Vasari la describe en la introducción a las *Vite*, esta técnica se caracteriza por el hecho de que el espacio de la representación se dispone en tres planos, uno delantero, en el que las figuras aparecen de más de medio bulto, uno intermedio y otro trasero, en el que las figuras aparecen casi planas.

Todo lo que se acaba de decir indica el carácter esencialmente formal, de esta obra. Se trataría de un ensayo con el que Miguel Angel mostraba que compartía las preocupaciones artísticas de los artistas innovadores de ese momento. En línea con esta tesis, puede verse en el relieve una ilustración del concepto albertiano de composición: un conjunto de partes muy diversas entre sí, pero vigorosamente subordinadas al efecto unitario de conjunto. La unidad global se consigue en este caso con la ayuda de recursos compositivos explícitos. La figura más importante es la única que se presenta frontalmente y el artista la dispone en el centro, como emergiendo del punto en el que se cruzarían idealmente las dos diagonales del rectángulo en el que se inscribe el relieve. Esta unidad geométrica se refuerza por una red de relaciones de simetría muy evidentes.

Es la fuerza de este efecto de unidad lo que seguramente llamó más la atención de sus contemporáneos. Esto y su originalidad, por-



La Batalla de los centauros, **Florencia, Casa Buonarroti**

que, y se trata de algo bastante excepcional para su tiempo, la mayoría de las figuras son invenciones del propio Miguel Angel, sin aparente modelo previo, ni siquiera en el arte antiguo. También el énfasis en el desnudo resulta nuevo. Y sin embargo se nos impone casi como una necesidad. El relieve resultaría difícilmente legible si las figuras estuvieran vestidas; necesitamos poder reconocer aquí un brazo en tensión, más allá un torso crispado en el esfuerzo de la lucha, o el perfil de una cabeza caída, para poder ver imágenes discernibles en ese mar de formas apretadas y agitadas.

La obra presenta finalmente otra innovación. En contraste con lo que era habitual en la técnica del *mezzo rilievo*, en el que las partes recibían un tratamiento individualizado y destacaban claramente del fondo, *La Batalla de los centauros* exhibe ostentosamente su carácter monolítico. El relieve está labrado en un bloque cuadrado de mármol de aproximadamente 90 × 90 cms. Como la escena representada tiene un formato rectangular, queda en la parte superior una faja horizontal sin tratar. Con el apoyo de Condivi, que dice que quedó inacabada la obra cuando Miguel Angel dejó el Palacio Medici, se han formulado diversas hipótesis acerca de lo que el artista podía haber previsto para esa faja. Pero la composición es tan apretada que resulta difícil imaginar nada por encima de la horizontal tangente a las cabezas de los combatientes. Tolnay sugiere que en realidad esa faja debería haber sido cortada, que Miguel Angel no se decidió nunca a hacerlo por respeto al bloque de mármol. No será la última vez que nos encontremos con el problema de la obra inacabada y los valores expresivos del material en Miguel Angel.

Es Tolnay también, el mejor especialista contemporáneo en la obra de Miguel Angel, quien traza una rigurosa contraposición entre el relieve que acabamos de comentar y el que conocemos con la denominación de *La Virgen de la escalera*, una obra de cronología menos segura, pero que se puede adscribir también a este período. Se trata de una obra de tema cristiano y no pagano, ejecutada con la técnica de extremo bajorrelieve *(rilievo schiacciato)* que Donatello y otros escultores tras él habían puesto de moda en Florencia durante el siglo XV: *La antítesis estilística entre estas dos primeras obras realizadas en mármol* —escribe Tolnay— *no puede explicarse solamente en función de las dudas de un principiante. Hay que tener en cuenta que durante su juventud Miguel Angel nunca dejó de alternar entre obras contrapuestas, tanto por su forma como por su inspiración. Estas oscilaciones deben entenderse más bien en términos de la necesidad que sentía el joven artista de expresar, por medio de obras diversas, las dos tendencias que en su naturaleza luchaban entre sí: una contemplativa, que trataba de evocar una imagen interior de belleza, y otra activa, en la que convergían las fuerzas turbulentas de su propio temperamento. Sólo más tarde, en sus grandes obras clásicas, logró Miguel Angel reconciliar estas dos tendencias [...] Los dos grandes estilos artísticos que habrían de dividirse y entrar en conflicto en el siglo XVII pueden pues encontrarse ya en el joven Miguel Angel coexistiendo como dos modos (modi o caractères)* de expresión; signo de un magisterio artístico que puede escoger libremente el modo más apto de expresión.

Aun pasando por alto el arriesgado comentario final, que sugiere una especie de premonición, en el joven Miguel Angel, del futuro contraste entre Clasicismo y Barroco, que se producirá en el siglo XVII, la

manera que tiene Tolnay de caracterizar la oposición entre estas dos obras de juventud de Miguel Angel no es del todo convincente. No creo que pueda hablarse en Miguel Angel de una manera *expresiva*, asociada con las innovaciones formales y los temas paganos, en contraposición a otra manera *contemplativa*, asociada con un lenguaje más tradicional y una temática cristiana. El esquema es demasiado simplificador.

Volviendo a los relieves de juventud que aquí se comentan, es cierto que se trata de obras contrastantes. Es más, a las contraposiciones que Tolnay señala podríamos añadir otra seguramente más importante. Frente al carácter experimental *(autónomamente artístico* si se nos permite usar los conceptos de la estética moderna) que hemos señalado en *La Batalla de los centauros*, encontramos en *La Virgen de la escalera* a un Miguel Angel mucho más sólidamente vinculado al gusto y a las creencias de su tiempo. Formalmente, en primer lugar la deuda estilística con Donatello es tan evidente que la señaló ya el mismo Vasari. Y, en cuanto al tema, en segundo lugar; se trata en efecto de un motivo devocional que encontramos en numerosas obras de arte de la segunda mitad de siglo, un tipo transmitido probablemente en el seno de la corriente de nueva piedad sentimental y contemplativa que difunden las órdenes religiosas de la época.

Comentando las figuras que se ven en el fondo del relieve, la escalera y los niños que juegan, Wilde señala el uso de la perspectiva, un recurso donatelliano que [Miguel Angel] habría desaprobado seguramente en el futuro. Es cierto que es ésta la única obra escultórica de Miguel Angel en la que puede hablarse de espacio representado, en el sentido pictórico del término. Pero la verdad es que, comparado con lo que vemos en la obra de Donatello, no puede decirse que la perspectiva tenga aquí un gran peso estilístico, ni siquiera en la representación del fondo. En cuanto a la figura, es evidente que, como reconoce el propio Wilde, *no cabe hablar de perspectiva: se la muestra [a la Virgen], por así decirlo, como en un alzado, con unas formas como proyectadas sobre el plano frontal, y los contornos acentuados por la linealidad de los pliegues.*

Tolnay sugiere que en realidad esa faja debería haber sido cortada, que Miguel Angel no se decidió nunca a hacerlo por respeto al bloque de mármol

De hecho, el rechazo de los recursos de la perspectiva es tan acentuado que los pies, situados oblicuamente respecto del plano frontal (como nos dice la anatomía, pero sin que el artista se esfuerce por representar el escorzo) parecen desproporcionadamente pequeños para un cuerpo tan macizo y en comparación con la mano enorme que sostiene al niño. Es al observar esto cuando empezamos a sospechar que estamos ante un recurso expresivo. La Madre lactante evoca por su carácter, las figuras de las estelas funerarias romanas. La sencillez, casi rígida, de su contorno, su monumentalidad y su gravedad, remiten estilísticamente a Massaccio. Pero hay en esta pequeña obra juvenil, no totalmente libre de torpezas, algo que ejerce una fascinación difícil de explicar. La impresión de que esa gravedad, que el joven Buonarroti había sabido extraer del más monumental de los maestros florentinos, no es aquí sólo, ni siquiera quizá principalmente, un rasgo estilístico; también, quizá, un estado de ánimo. El gesto de la mano izquierda, abandonada en el regazo, pero que, casi inconscientemente, abraza y protege el cuerpo desnudo del niño, ese contacto ciego que viene del fondo del tiempo, es de la misma naturaleza que el gesto que nos emociona en las *Piedades* que el artista había de realizar sesenta años más tarde.

Obras de juventud (1492-1505)

LA estancia de Miguel Angel en el palacio de los Medici duró poco. Lorenzo el Magnífico murió el 8 de abril de 1492 y el joven artista volvió a la casa paterna. Como he dicho en el capítulo anterior, la decisión debe relacionarse seguramente con la de Lionardo, su hermano mayor, de entrar en la orden dominicana.

No fue éste el único factor que hace suponer un distanciamiento de Miguel Angel respecto de los Medici. Muerto Lorenzo, quedó roto el hechizo que el joven Buonarroti sentía por la familia que había acabado acaparando el poder político, económico y cultural en Florencia. Piero, sucesor de Lorenzo, había tenido seguramente ocasión de cultivar la amistad de Miguel Angel; sin embargo, Condivi narra con sarcasmo que no llegó a hacerle otro encargo que el de un muñeco de nieve. (Podemos situarlo con verosimilitud en enero de 1594, fecha en la que una gran tormenta de nieve se abatió sobre la ciudad).

Miguel Angel y la Florencia de Savonarola

Por otra parte, una crisis económica coincidente con la muerte del Magnífico ponía fin al período de prosperidad que duraba en Italia, y especialmente en Florencia, desde la paz de Lodi de 1454. La crisis tenía una doble componente: interna, atribuible al rápido proceso de acumulación de riqueza en unas pocas manos, y externa, debida a la decadencia del comercio, amenazado por la creciente presencia musulmana en el Mediterráneo.

El pueblo comenzó a culpar a los Medici y al nuevo estilo de vida que representaban de los males que aquejaban a Florencia. El descontento se difundió con rapidez. En el verano de 1493 hubo graves revueltas callejeras. El año siguiente la entrada en la península italiana de las tropas de Carlos VIII fue el catalizador de la cólera de los ciudadanos, que temían que Florencia fuera saqueada por los franceses. Hubo nuevas revueltas callejeras. Piero de Medici tuvo que abandonar la ciudad. El gobierno de Florencia se puso nominalmente bajo el dominio de Cristo, con el título de rey, y cayó de hecho en las manos de Girolamo Savonarola, prior del convento dominico de San Marcos, un intelectual y antiguo innovador, y ahora el más famoso de los predicadores apocalípticos que desde la muerte de Lorenzo fascinaban a la sociedad florentina.

Baco, Florencia, Museo Nacional del Bargello



Esta revuelta, que tuvo el impacto inmediato de una revolución, aunque no sus efectos ulteriores, fue vivida por los ciudadanos bajo la figura de una súbita conversión religiosa. Excitada y conmovida por los sermones de los predicadores, la imaginación colectiva forjó escenas que hubieran parecido inverosímiles unos meses antes. Se organizaban confesiones públicas. Se acusaba a los gobernantes y a las autoridades eclesiásticas de falsedad, codicia, vanidad y paganismo. Un brusco giro neomedieval lo invadía todo.

Mira cómo los prelados y predicadores de hoy en día están encadenados a la tierra por el amor a las cosas terrenales; en lugar de la cura de las almas, es el volumen de sus propias rentas lo que ocupa su pensamiento. Los predicadores predican para complacer a los príncipes, buscando que éstos a su vez les beneficien y les halaguen [...]. Y lo que es peor: no sólo han destruido la Iglesia de Dios, sino que han erigido otra a su propia manera. Una nueva Iglesia que es así: no ya aquella que el Señor construyó de piedra viva, con cristianos firmes en su fe y modelados por la caridad, sino otra hecha de estacas, es decir de cristianos secos como leña destinada al fuego del Infierno.

Así sonaban las palabras de Savonarola que congregaban a miles de seguidores enardecidos. Florencia imaginaba estar transformándose en la ciudad ideal, nueva Jerusalén, o (a tenor de sus prolongadas tradiciones güelfas) nueva república itálica, émula de la Roma antigua. Mientras Savonarola imploraba el azote de la ira divina como signo de una nueva alianza de Dios con su pueblo, se quemaban los vestidos de lujo, los ornamentos sagrados, los libros de los poetas antiguos y los cuadros con temas mitológicos o simplemente con figuras desnudas.

La famosa canción compuesta por Lorenzo de Medici, *Quant'e bella giovinezza...* se cantaba ahora con una nueva letra que comenzaba *Viva, viva in nostro core Cristo re, duce e signore...*

El experimento no duró mucho. Savonarola fue incapaz de dominar el curso de los acontecimientos. Abandonado por los gremios y condenado por la Iglesia como hereje, fue juzgado y quemado en la Piazza della Signoria el 23 de mayo de 1498.

La impresión que causaron los eventos de 1494 en quienes los vivieron fue inolvidable. Franceso Guicciardini, el padre renacentista de la historia moderna, hacía comenzar en ese año su *Historia de Italia*, publicada en 1536. Más significativo aún es el siguiente pasaje de sus *Historias Florentinas*, publicadas en 1509, tan sólo once años después de la muerte de Savonarola: *Muchos han creído durante mucho tiempo que fue verdaderamente un profeta enviado por Dios; y ello pese a su excomunión, condena y ejecución. Yo estoy en duda; reservo mi juicio hasta que el tiempo lo aclare todo, si es que para entonces estoy vivo todavía. Pero de una cosa estoy convencido: Si fue bueno, habremos visto en nuestro tiempo a un gran profeta; si fue malo, fue de todos modos un gran hombre, ya que además de ser un sabio, si supo representar su papel de modo tan público durante tanto tiempo sin que se le descubriera en una sola impostura, entonces hay que reconocer que poseía una enorme capacidad de juicio y talento y poder de imaginación.*

Si consideramos la importancia que los ideales de la reforma de la Iglesia y de la sociedad secular tenían para los humanistas y los artistas renovadores de finales del siglo XV, no podrá extrañarnos el impacto que la revuelta inspirada por Savonarola tuvo en la vida artísti-

ca florentina. La obra de Botticelli, el artista más destacado de la tendencia renovadora y el más identificado con el grupo de intelectuales que Lorenzo el Magnífico había congregado en torno suyo, sufrió una transformación temática y estilística que la apartó definitivamente de la corriente central del Renacimiento. Baccio della Porta, un pintor más joven que Botticelli, doce años mayor que Miguel Angel, quemó todos su cuadros y entró en la orden de los dominicos con el nombre de Fra Bartolomeo. Poco después volvió a la pintura, o, como dice Wölfflin, *a predicar con la pintura.* Su estilo, frecuentemente innovador en cuanto a la iconografía y a la composición y de formas idealizadas y simples, era percibido por sus contemporáneos como una repuesta directa a las exigencias de decoro y espiritualidad que Savonarola hacía en sus sermones cuando se refería a las bellas artes.

En cuanto al joven Miguel Angel, su reacción fue compleja. Parece que su hermano Lionardo era uno de los seguidores de Savonarola. Fue excluido de la orden dominicana en 1497, y, temiendo por su suerte, se refugió por un tiempo en casa de Miguel Angel, que vivía entonces en Roma. Poco más sabemos de él. Pero en 1494, era más bien a los seguidores de Savonarola a quienes Miguel Angel, tan favorecido por los Medici, temía. Huyó de Florencia a comienzos de octubre de 1494. Fue a Bologna, llegó a Venecia, donde pasó unos días, y volvió a Bologna de nuevo; allí recibió hospitalidad en casa de Gianfranco Aldovrandi, un notable boloñés aficionado a las letras y a la cultura florentina.

Cuando llegó a Bologna, Miguel Angel debía disfrutar, pese a que sólo tenía 19 años, de una reputación notable como escultor, ya que Aldovrandi le hizo un encargo importante: la terminación de la tumba de Santo Domingo en la iglesia de la misma advocación. El monumento había sido ejecutado por Niccolo Pisano y Fra Guglielmo de Pisa en 1265-1267. Dos siglos más tarde la ciudad decidió ampliarlo y adaptarlo al gusto de la época, y se confió el trabajo a Niccolo dell'Arca, que murió en 1492, dejándolo inacabado. Miguel Angel recibió el encargo de esculpir las cuatro figuras que faltaban, representando a san Petronio, san Próculo y a dos ángeles portando candelabros. Pese a las limitaciones implícitas en el trabajo, es claramente perceptible la novedad y la ruptura estilística respecto de la manera cuatrocentista de Niccolo dell'Arca. El fuerte sentido de la masa y el vigor clásico del joven escultor anuncian el Alto Renacimiento, aunque evocan también el estilo de los pisanos del siglo XIII, cuyas obras tenía ante los ojos. Por otra parte, como escribe Tolnay, *su estancia en Bologna tuvo una importancia capital para Miguel Angel, porque fue allí donde entró en contacto con las obras maestras de su verdadero antecesor espiritual, el gran Jacopo della Quercia, quien, más de medio siglo atrás había dado cuerpo en formas heroicas a los movimientos del alma —por usar una frase de Leon Battista Alberti.*

Cuando Miguel Angel llegó a Bologna debía disfrutar, pese a que sólo tenía 19 años, de una reputación notable como escultor

Habiendo realizado tres figuras y dejando la cuarta, uno de los ángeles, apenas esbozada, Miguel Angel abandonó Bologna, para volver a Florencia a finales de 1495, donde había de permanecer sólo durante unos meses.

El invierno de 1495-1496 fue el único período de paz durante los cuatro años que duró el gobierno de Savonarola en Florencia. Esta estancia florentina, a pesar de su brevedad, reforzó sin duda una inclinación que Miguel Angel había de manifestar intermitentemente a lo largo de su vida y que le impulsaba a tomar posiciones radicales en

materias religiosas y políticas. Es probable que influyera también en los problemas, más que morales, teológicos y metafísicos, que medio siglo más tarde le atormentaban en cuanto a la legitimidad espiritual de la creación artística. Condivi asegura que en su vejez Miguel Angel podía oir todavía en el recuerdo, como si estuviera escuchándolos, los sermones de Savonarola; su voz.

El primer viaje a Roma. Baco. La Piedad

Profesionalmente, sin embargo, no era mucho lo que la Florencia savonaroliana podía ofrecer al joven Buonarroti. Al volver a la ciudad entabló amistad con el mecenas de Botticelli, Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, un miembro relativamente marginal de la familia que simpatizaba con los insurgentes. Lorenzo le encargó un pequeño *San Juan Bautista* (que hoy debemos considerar perdido, pese a las tentativas actuales de identificación). Fue él, según relata Condivi, quien le puso en el camino de Roma. El joven Buonarroti había hecho, para su propio entretenimiento, un *Cupido durmiente* labrado en mármol a la manera de las estatuas antiguas. Según Condivi, Lorenzo di Pierfrancesco, al verlo, le dijo: *Si consiguieras darle un aspecto tal que pareciera haber estado enterrado mucho tiempo, yo podría mandarlo a Roma, donde lo tomarían por antiguo, y podrías venderlo mucho mejor.*

Eso mismo, al parecer, fue lo que ocurrió; de modo incluso demasiado literal. Un anticuario lo vendió como si fuera una escultura antigua al Cardenal Riario por 200 ducados; pero a Miguel Angel, le llegaron solamente 30. Indignado, fue a Roma a descubrir el engaño y cobrarse lo que consideraba suyo. Llegó el 25 de junio de 1496.

Sea cual sea la verdad de esta anécdota, la llegada de Miguel Angel a Roma puede tomarse como símbolo de la transformación de la antigua capital del Imperio en nuevo centro cultural y político, tras la crisis que la invasión francesa desencadenó en las tres grandes potencias de la península, Milán, Florencia y Nápoles.

El nuevo florecimiento de Roma se debía a que era cabeza de la Iglesia con una doble vertiente: económica y política. Económicamente Roma era centro de recaudación de diezmos y tasas eclesiásticas. La vertiente política tenía, a su vez, un doble aspecto: la influencia del Papa en los asuntos políticos de toda la Cristiandad, y su condición de cabeza de un Estado propio, cuyo peso específico iba en aumento durante los años finales del siglo, bajo el pontificado de Alejandro VI Borgia.

La relevancia que las componentes simbólicas y de imagen fueron adquiriendo en estas nuevas funciones económicas y políticas propició el desarrollo de una importante demanda cultural, cuya línea más activa se situaba en los sucesivos proyectos de edificación, reforma y ornamento artístico del Vaticano, convertido en sede permanente del papado a raíz del final del Cisma de Avignon. Pero la demanda se extendía a otros proyectos urbanísticos, así como a la construcción o reforma de diversas iglesias o palacios familiares en Roma. También contribuía a ello el coleccionismo público y privado, un coleccionismo que inicialmente era de antigüedades, pero luego se extendió a las obras modernas.

Los focos artísticos cuatrocentistas de Perugia y Urbino, territo-

rios incorporados ahora a los Estados Pontificios, quedaron prácticamente vacíos de actividad. A la potencia de Roma como centro de atracción contribuía, junto al crecimiento de su demanda, su condición de yacimiento arqueológico. En un período en el que los modelos formales del mundo antiguo revivían con fuerza, el estudio *in situ* de estos modelos se hacía ineludible. Así, si las formas de la Antigüedad romana alcanzaron durante las últimas décadas del siglo XV una influencia cada vez mayor en la producción artística de Florencia, Padua, Milán o Ferrara, fue sobre todo en la misma Roma donde cristalizó el lenguaje artístico que, codificado y transmitido por medio de la imitación y la enseñanza, ha pasado a la posteridad como el del Renacimiento. O, más sintomáticamente aún, como *clasicismo*, concepto en el que tradicionalmente se ha incluido tanto el Panteón como el Tempietto de Bramante, tanto la escultura de la Roma Imperial como la de Miguel Angel; pero ninguna cosa producida en el lapso de más de doce siglos que separa estos dos grandes períodos de esplendor artístico de la Ciudad Eterna.

***La Piedad*, Vaticano, Basílica de San Pedro**

Al llegar a Roma, a la edad de 21 años, Miguel Angel tuvo ocasión de entrar directamente en contacto con los círculos que protagonizaban la renovación artística del fin de siglo. El Cardenal Riario, el mismo que había comprado su *Cupido* bajo engaño, tenía una famosa colección de estatuas antiguas. Jacopo Galli, un banquero que pertenecía al grupo de amigos del Cardenal y que poseía también una colección de antigüedades, se convirtió en el primer admirador del joven escultor florentino.

El 2 de julio de 1496, cuando apenas había transcurrido una semana desde su llegada, Miguel Angel cuenta en una carta dirigida a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici que el Cardenal le había enseñado la colección de escultura antigua y le había desafiado a hacer alguna obra de belleza comparable; en consecuencia, escribe, *hemos comprado una pieza de mármol para una figura de tamaño natural y el lunes comienzo a trabajar.*

El plural de ese *hemos* es confuso, ya que probablemente no debe referirse al Cardenal, sino a Galli. Condivi escribió más tarde, que Riario entendía poco de escultura porque tuvo a Buonarroti en su casa por más de un año y nunca le encargó nada. Tanto Condivi como Vasari afirman que la primera obra hecha por Miguel Angel en Roma fue una figura a tamaño natural de *Baco,* que le fue encargada por Jacopo Galli y se conservó en su colección hasta finales del siglo XVI. Adquirida por los Medici y trasladada a Florencia en el siglo XVII, esta estatua se encuentra ahora en *Il Bargello.* Lo más probable es que fuera ésta la obra realizada como respuesta al desafío de Riario, aunque a partir de una pieza de mármol comprada por Galli, quien, ante el rechazo o desinterés del Cardenal, debió quedarse finalmente con ella.

El dios está representado en una postura no muy diferente de la que adopta en la estatuaria antigua, pero que resulta de una asombrosa novedad en los últimos años del siglo XV. Con la cabeza coronada de racimos y ligeramente inclinada hacia delante, mira la copa que sostiene con la mano derecha levantada. La pierna del mismo lado parece estar moviéndose, con el pie casi despegado, mientras la izquierda se afirma inseguramente en el suelo. Esta disposición, combinada con la del tronco, exageradamente inclinado hacia atrás, evoca, como casi todos los comentaristas han repetido desde los tiempos de Miguel Angel, la inestabilidad propia de la embriaguez. En su mano izquierda, y arrastrándola por el suelo con abandono, el dios lleva una piel de tigre, león o *leopardus,* el animal que le estaba dedicado. En la piel quedan unos racimos de los que come un pequeño sátiro, entre cuyas pezuñas infantiles emerge, vacía como una máscara, la piel de la cabeza del león.

Puede afirmarse que nada parecido se había visto hasta entonces. La obra responde al gusto nuevo y refinado, saturado de erudición humanística y conocimiento de los poetas paganos, que podemos suponer en Galli y su círculo; exactamente el gusto que Savonarola estaba condenando en Florencia por ese mismo tiempo. Pero es nueva también en cuanto a sus valores formales. Esculpida para un jardín donde se podía contemplar a la redonda, no ofrece ninguna posición frontal. El espectador se ve incitado a contemplarla girando en torno a ella hacia la derecha, siguiendo la gran curva que domina su composición; una curva como de espiral descendente, que comienza con el eje inmaterial que forman la mano levantada y la mirada del dios, sigue con su cabeza y su brazo izquierdo caido, se desvía horizontalmente con el gesto de la mano del pequeño sátiro, que lleva el racimo

robado a su boca, se prolonga con la torsión de este último y concluye en el suelo, a la espalda del dios, con la máscara estilizada del animal muerto. El modelado imita el de la escultura altoimperial; bajo su morbidez se percibe, insinuada, más que afirmada, la sabiduría anatómica del artista. Vasari comenta que *en la figura se advierte que él [Miguel Angel] ha querido crear una maravillosa ambigüedad [mistione]* de miembros, y en particular darle la esbeltez del macho en su juventud junto con las redondeces y la carnosidad de la hembra; cosa tan admirable que en esta estatua demostró ser superior a cualquier artista moderno.

A Baco, un dios no olímpico, encarnación de las fuerzas de la naturaleza, los poetas antiguos le atribuyen un carácter vagamente hermafrodita. Su culto se asocia a las figuras de la muerte y la resurrección (el león, o *leopardus*, y la uva). Edgar Wind ha supuesto que a su llegada a Roma Miguel Angel cayó bajo la influencia de círculos intelectuales interesados en revivir los cultos religiosos de la Antigüedad.

La segunda obra maestra que Miguel Angel realizó en Roma entre 1498 y 1499, *La Piedad* llamada del Vaticano, tiene que ver también con las nociones de muerte y resurrección, pero su carácter es totalmente diferente. Insistiendo en la opinión, citada en el capítulo anterior, de que el joven Miguel Angel avanza hacia su estilo de madurez mediante la creación de pares de obras contrapuestas, Tolnay encuentra en el contraste de *Baco* y *La Piedad* una repetición y desarrollo del que puede verse entre *La Batalla de los centauros* y *La Virgen de la escalera*. Una obra de tema pagano y de investigación formalmente innovadora, inspirada en la escultura antigua, se contrapone en ambos casos a otra de tema cristiano, continuadora de los valores formales del Cuatrocientos.

Al llegar a Roma Miguel Angel tuvo ocasión de entrar directamente en contacto con los círculos de la renovación artística de fin de siglo

El grupo de *La Piedad* del Vaticano ha sido visto en efecto por muchos historiadores como la culminación de la escultura del Cuatrocientos florentino. Wölfflin por ejemplo escribe: *Desde un punto de vista formal, el origen florentino de la obra y el estilo del siglo XV son muy evidentes. La cabeza de la Virgen no se parece a ninguna otra, pero pertenece al tipo, delicado y estrecho, por el que los florentinos habían mostrado predilección. Las figuras tienen un estilo similar. Unos pocos años después, Miguel Angel las habría hecho anchas y más llenas; incluso la articulación del grupo la habría encontrado demasiado graciosa, simple y suelta. El cadáver habría tenido una construcción más pesada y poderosa, de perfil menos difuso, y el escultor habría comprimido las dos figuras formando una masa más compacta. Los ropajes aportan también una excesiva riqueza de líneas, con esos pliegues brillantes y esas profundas sombras que los escultores del siglo XVI tomaron luego tantas veces como modelo. El mármol ha sido pulido intensamente, como seguía siendo habitual, creando reflejos brillantes, aunque en este caso el artista haya prescindido de los dorados [frecuentes en la escultura del Quattrocento].*

Este preciso y rico comentario de Wölfflin requiere algunas matizaciones. La obra fue encargada por un prelado francés, el cardenal Jean Bilhères de Lagraulas, abad de Saint Denis, embajador de Carlos VIII ante Alejandro VI, actuando Galli como intermediario y garante de Miguel Angel. Muchos historiadores se han basado en la nacionalidad del comitente para señalar la relativa rareza en Italia del tema devocional de la Virgen María con el Hijo muerto en brazos, un tema

que sin embargo estaba muy difundido más allá de los Alpes y particularmente en Francia en el siglo XV. Pero hay que decir que Miguel Angel lo transforma profundamente. Nada queda aquí de esas madres desgarradas por el dolor de las que tanto gustaba en esa época la piedad sentimental de los países del Norte. Para Miguel Angel, la Madre de Dios no llora como las madres terrenales. Sólo la mano izquierda, apenas levantada, comunica el lamento del viejo himno medieval: *Miradme y decid si hay en la tierra dolor comparable a mi dolor.*

En su expresión, *La Piedad* podría evocar un pasaje de san Bernardino de Siena, quien en uno de sus sermones describe a la Virgen sosteniendo en su regazo el cuerpo del Hijo muerto y recordando los días de Belén, cuando era niño y lo tenía en sus brazos; soñando quizá que está dormido.

Miguel Angel ha alterado las proporciones de las dos figuras. La cara, relativamente pequeña y de rasgos casi adolescentes de la Virgen, hace que olvidemos el hecho de que, si se pusiera en pie, su estatura sobrepasaría la de Cristo. Gracias a ello se evita el efecto, tan frecuente en las Piedades nórdicas como chocante, que produce el bulto rígido y horizontal del cadáver de un hombre adulto tendido en el regazo de una mujer sentada. El artista ha inscrito la composición en una pirámide perfectamente equilibrada. Los ejes de las dos cabezas, suavemente caídas, una hacia adelante, la otra hacia atrás, siguen direcciones casi perpendiculares. A los pliegues del velo que cubre la de la Madre, en el vértice superior de la pirámide, responden las estilizadas curvas ascendentes del manto extendido sobre la roca, en el vértice inferior izquierdo. Los pliegues que siguen el borde de su vestido, descendiendo, casi horizontales, de izquierda a derecha y cerrando la base de la pirámide, subrayan la curva del cuerpo blandamente tendido en el regazo. Las dos verticales de las piernas desnudas de Cristo enmarcan por la derecha la poderosa masa que forma, bajo los pliegues de las telas, la pierna apoyada en el suelo de su Madre. La línea del brazo izquierdo de la Madre sigue una de las aristas de la pirámide y encuentra respuesta, en el otro extremo de la composición, en el brazo del Hijo muerto. La curva suave que forma este brazo en su caida y la disposición de los músculos, desplazados por la poderosa mano de la Madre, indican que el cuerpo no está frío todavía. Más de medio siglo más tarde Tiziano concentrará en este motivo la emoción de la escena, cuando pinte las dos versiones de la *Lamentación* que se conservan en el Museo del Prado.

Anatómicamente y por su carácter la mano derecha de Cristo, abandonada en los pliegues del vestido de su Madre, es gemela de la mano izquierda caida con la que Baco sostiene la piel del león y las uvas. Pese a sus contrastes, algo muy nuevo y muy importante une estas dos obras: podría describirse como una cierta introversión. La mejor escultura del siglo XV, la de Donatello por ejemplo, tiende a afirmar rotundamente su presencia ante el espectador: bien apelando a sus sentimientos de modo casi somático, a la manera tardogótica, bien irguiéndose frontalmente, a la manera antigua de los iconos orientales. Las dos grandes obras de la primera estancia romana de Miguel Angel inauguran una sensibilidad nueva. La armonía de las líneas, la belleza de las formas, son como puertas entreabiertas que nos invitan a adivinar en la vida interior de las figuras grados más altos, humanamente inexpresables, de perfección.

Una anécdota frecuentemente repetida sugiere que en este desli-



El Santo Entierro, **Londres, National Gallery**

zamiento hacia registros más contemplativos y reflexivos se manifestaba una exigencia compartida por la elite intelectual de la época. Cuenta Condivi que uno de los franceses que formaban parte del séquito del cardenal, echando a faltar en la obra de Miguel Angel el naturalismo expresivo que esperaba encontrar dada la naturaleza del tema, le preguntó en tono de reproche dónde había visto una madre más joven que su hijo. A lo que el florentino respondió secamente: *In paradiso.*

La respuesta no apunta a una experiencia visionaria del joven artista, sino a un verso de *El Paraiso* de Dante: *Vergine Madre, figlia del tuo Figlio...*

Vasari, en la segunda edición de sus *Vidas* recoge la historia de

Condivi y la amplía, componiendo indiscretamente un madrigal de propia invención que concluye describiendo a Cristo como *sposo, figluolo e padre* y a la Virgen como *Unica sposa sua, figluola e madre.*

La Virgen sentada *super petram,* en la roca del Gólgota, es una figura de la Iglesia Romana, asentada en la sucesión de Pedro y portadora única de la promesa divina de salvación. La intención del Cardenal Abad de Saint Denis, que había encargado la obra, no para llevársela a Francia (ni pensando en la piedad francesa), sino para dejarla en la Basílica de San Pedro, era dejar con *La Piedad* testimonio de su voluntad y la de su rey, Carlos VIII, de contribuir al discurso de reforma y restauración de la Iglesia por medio del cual el papado se proponía renovar la legitimación de su primacía. Al amparo de este discurso, cuya novedad está vinculada a la de las circunstancias culturales que presiden el final de la Edad Media y el nacimiento de la Europa moderna, emerge esa otra novedad, más duradera, que sitúa la creación artística en la cúspide del pensamiento humano.

La estancia en Florencia de 1501-1505

En la primavera de 1501 Miguel Angel volvió a Florencia. No sabemos las razones precisas de ese retorno. Vasari comenta que, gracias a *La Piedad,* su fama aumentó enormemente, y es verosímil que así fuera; pero por otra parte no parece que consiguiera ningún encargo del papado mismo, como debía ser su aspiración, y es probable que esto le hiciera sentirse desengañado.

Sin embargo, no puede decirse que estuviera sin trabajo. En el otoño de 1500 había recibido de los Agustinos, cuyo General Fra Mariano de Genazzano era amigo de Galli, el encargo de pintar una tabla, que debió dejar inacabada al partir de Roma, ya que tenemos el documento de un pago hecho a otro artista para acabarla. Más abajo hablaremos de esta pintura. Fue Galli también quien actuó como intermediario del encargo siguiente. Muchos autores suponen que este encargo fue el verdadero motivo de que el artista se instalara en Florencia, aunque el contrato lo firmó Miguel Angel ya en Florencia en junio de 1501. El comitente era el Cardenal Francesco Piccolomini, y Miguel Angel se comprometía a labrar quince figuras de mármol para el Altar Piccolomini de la Catedral de Siena.

Cuando concluyó el plazo, tres años más tarde, Miguel Angel entregó sólo cuatro figuras, dos de ellas terminadas, en opinión de Tolnay, por su ayudante, Baccio de Montelupo. La razón del incumplimiento de este contrato hay que buscarla en otro encargo que el artista recibió casi al mismo tiempo y que suponía un reto mucho mayor; el de la estatua de *David.* Esta escultura y el cartón preparatorio para el fresco de *La Batalla de Cascina* fueron las dos obras más importantes que Miguel Angel llevó a cabo en Florencia, antes de que el papa Julio II le llamara de nuevo a Roma en marzo de 1505. Pero antes de hablar de ellas comentaré otro grupo de obras que Miguel Angel realizó también durante esos cuatro años, y que por su temática religiosa permiten ver con mayor claridad su itinerario creativo después de *La Piedad* del Vaticano.

Una característica común a este grupo de obras, es el impacto del estilo de Leonardo; algo que muchos especialistas señalan ya en *La*

Piedad. Aunque existen dudas sobre su fecha, la primera debe ser una pintura sobre tabla representando *El Santo Entierro* que se conserva en la National Gallery de Londres. Ni Condivi ni Vasari la mencionan. La atribución a Miguel Angel, discutida por algunos autores, ha recibido recientemente apoyo, aunque no del todo concluyente, al haberse descubierto las circunstancias del encargo de los Agustinos que se ha mencionado más arriba; en opinión de Gould, Levey y otros, la tabla de la National Gallery sería la contratada por los Agustinos. Si ello es así, una parte de la obra, que de todos modos está inacabada, debió ser pintada por otro artista.

Lo más miguelangelesco es el grupo central, formado por dos mujeres de rasgos heroicos y un san José de Arimatea que levantan el cuerpo de Cristo por medio de unas bandas de tela. La figura de Cristo se parece a la de *La Piedad* vaticana. Los efectos plásticos del entrelazamiento de las figuras en movimiento y en pleno esfuerzo anticipan los del *Tondo Doni,* que comentaré más abajo. Miguel Angel dijo en cierta ocasión, no sin ánimo polémico, que las mejores pinturas eran las que más se parecían a los relieves; *El Santo Entierro* podría citarse como ilustración de este principio. El grupo central está representado, como en el bajorrelieve de *La Virgen de la escalera,* por medio de una especie de proyección ortogonal, aparentemente sin recurrir a la perspectiva cónica. Esto hace que parezca recortado, sin integrarse en el paisaje del fondo. Aunque éste es lo menos acabado, llama la atención su carácter fantástico, como el de los paisajes de la Escuela de Ferrara, un tipo de paisaje que Leonardo desarrollaría en las últimas décadas del siglo XV.

La cabeza de la Virgen no se parece a ninguna otra, pero pertenece al tipo por el que los florentinos habían mostrado predilección

Aunque no pueda señalarse en ellos nada tan concreto como este paisaje, los dos relieves circulares o *tondos,* que Miguel Angel realizó durante esta estancia florentina, muestran también el impacto de Leonardo. Se suelen conocer por los nombres de sus comitentes, Bartolomeo Pitti y Taddeo Taddei, respectivamente. El formato circular, derivado de la escultura antigua, se popularizó en el arte florentino del siglo XV, como lo demuestran por ejemplo los numerosos *tondos* producidos en el taller de Luca y Andrea della Robbia. Destinados muchas veces a un emplazamiento doméstico y a la devoción privada, solían ser de tema religioso. La imagen de la Virgen con el Niño Jesús y el pequeño san Juan era una de los más frecuentes en Florencia, ya que san Juan Bautista era patrono de la ciudad. En la piedad popular la infancia de este santo se asociaba a la de Jesús, de quien según el Evangelio era primo y las imágenes representando sus juegos solían contener alguna clave que incitaba al devoto a imaginar el destino del Redentor; de este modo san Juan niño, desvelando simbólicamente, de modo inocente y accidental, la futura Pasión del Hijo de María, anticipaba su función como precursor del Mesías.

El *Tondo Pitti* fue realizado probablemente en torno a 1504-1505. La Virgen, sentada sobre un cubo de piedra y vuelta frontalmente hacia el espectador, pertenece, como señala Wölfflin, a ese tipo femenino, más poderoso y de pómulos más anchos que la Virgen de *La Piedad* vaticana, que aparecerá ya repetidamente en la obra subsecuente de Miguel Angel. En su frente lleva esculpida la imagen de un serafín, agente de la omniscencia divina y por tanto de la capacidad de predecir el futuro. El Niño, situado de pie junto a su madre, está inspirado en las figuras de los genios funerarios de los antiguos sarcófagos romanos.

El *Tondo Taddei* fue realizado probablemente después del *Tondo Pitti*, en torno a 1505-1506, aunque ambos están inacabados. Miguel Angel representa aquí al Niño en movimiento, buscando refugio en el regazo de su madre, asustado por un pájaro que el pequeño san Juan le muestra aprisionado en su mano. El pájaro debe ser un jilguero; por razón de su acostumbrado enjaulamiento, estas avecillas solían tomarse como símbolo de la ineluctabilidad del destino del Redentor. El rostro de la Virgen, vuelto como el de quien cierra los ojos en una punzada de dolor, se nos muestra de perfil. La línea, apenas perceptible, de un pliegue de su tocado lo envuelve en una especie de aura. El artista repite el mismo efecto con un pliegue del manto materno, que sigue la línea del perfil fugitivo del Niño.

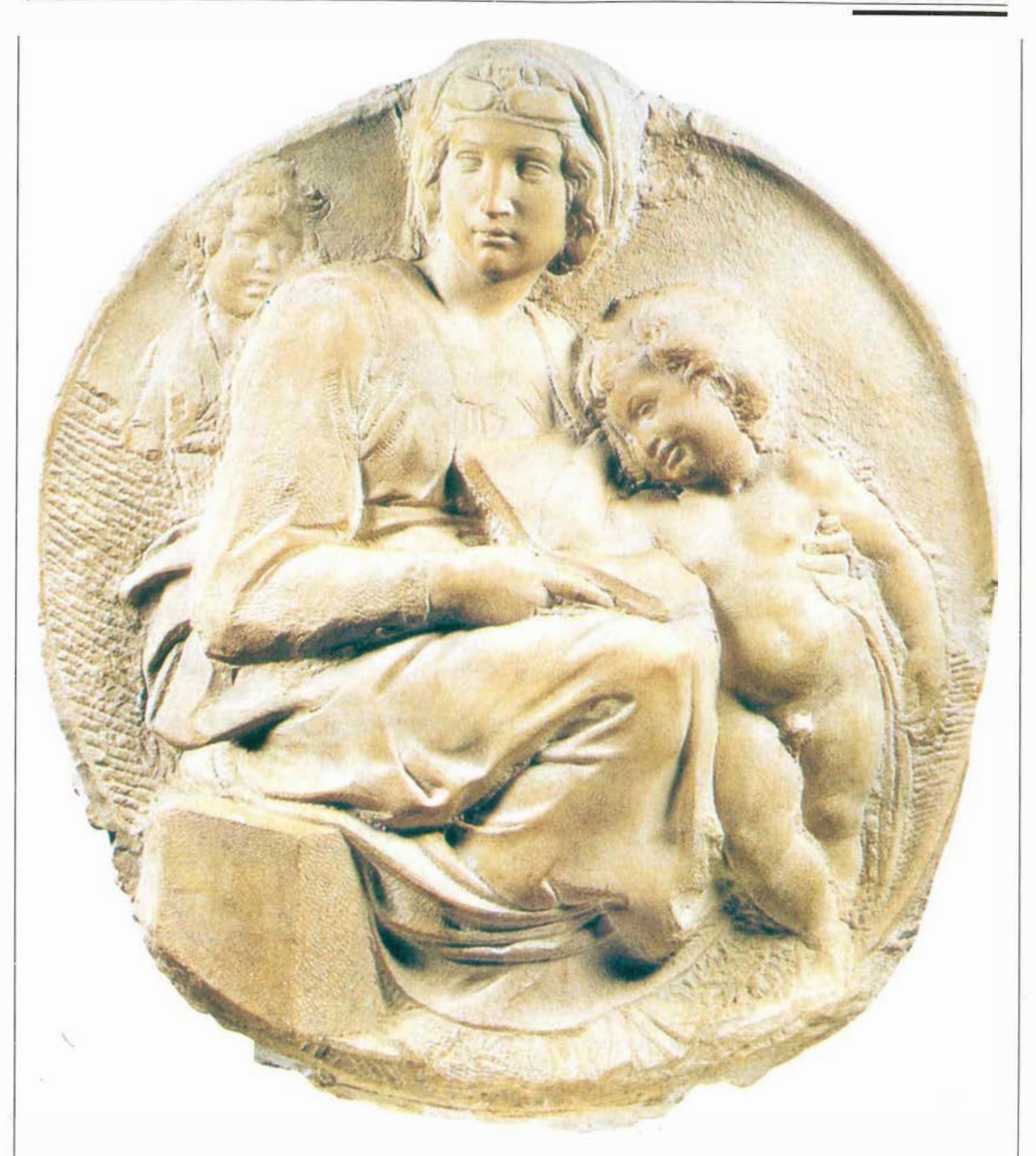
Aun descontando el hecho de que están inacabados, estos dos relieves, sobre todo el segundo, dan la impresión de que Miguel Angel ha conseguido, paradójicamente en una obra escultórica, ese *sfumato* leonardesco que tan obviamente está ausente en la pintura de *El Santo Entierro*.

También está ausente en el *Tondo Doni*, la única pintura sobre tabla plenamente documentada y acabada por el artista. Fue realizada a finales de 1503 o comienzos de 1504 para la boda de Magdalena Strozzi y Agnolo Doni, un noble florentino aficionado a las artes a quien Vasari califica como amigo de Miguel Angel. En su composición, en la que, junto al trío de la Virgen, el Niño y san Juan Bautista, aparece san José, se ha visto tradicionalmente una respuesta a la composición leonardesca de *La Virgen y el Niño con San Juan y Santa Ana*.

El desafío de Leonardo

El regreso de Leonardo desde Milán en 1500, cuando tenía 48 años y estaba en la cúspide de su fama, había sido en efecto el gran acontecimiento de la vida artística florentina. En la primavera de 1501, pocas semanas antes de que Miguel Angel volviera de Roma, se había hecho una exposición pública del gran cartón de Leonardo que representa a la Virgen y el Niño con san Juan y santa Ana. Vasari relata que durante dos días la obra fue visitada por una multitud de hombres y mujeres que venían a admirarla. A su llegada a la ciudad, Miguel Angel la debió ver también; se conserva un dibujo de su mano copiando, en una especie de bosquejo rápido, la composición de las tres figuras.

El desafío que planteaba el cartón de Leonardo era conseguir el máximo de unidad con el máximo de movimiento y de variedad. Para el *Tondo Doni* Miguel Angel imagina una composición sin precedentes. Las tres personas de la Sagrada Familia aparecen dispuestas frontalmente. San José, sentado sobre una roca (como la Virgen de *La Piedad)*, está detrás. Delante de él la Virgen está sentada en el suelo sobre sus rodillas y gira hacia su derecha el tronco, la cabeza y los brazos para recibir al Niño (Vasari, que debía escribir de memoria, describe la acción inversa, pero el ademán del Niño no deja lugar a dudas: se dirige hacia la Madre). La extrema dificultad que suponía la representación de unas relaciones espaciales tan complejas es seguramente resultado de un planteamiento intencionado; confrontado con la fama del maestro de Vinci, el joven Buonarroti desea demostrar su



Tondo Pitti, Florencia, Museo Nacional del Bargello

dominio de la anatomía y de la representación de las figuras humanas en el espacio. Los escorzos de los brazos, los rostros y los cuerpos de la Virgen, el Niño y san José forman una red de contrastes y correspondencias que fueron admirados en su día y han seguido siéndolo desde entonces.

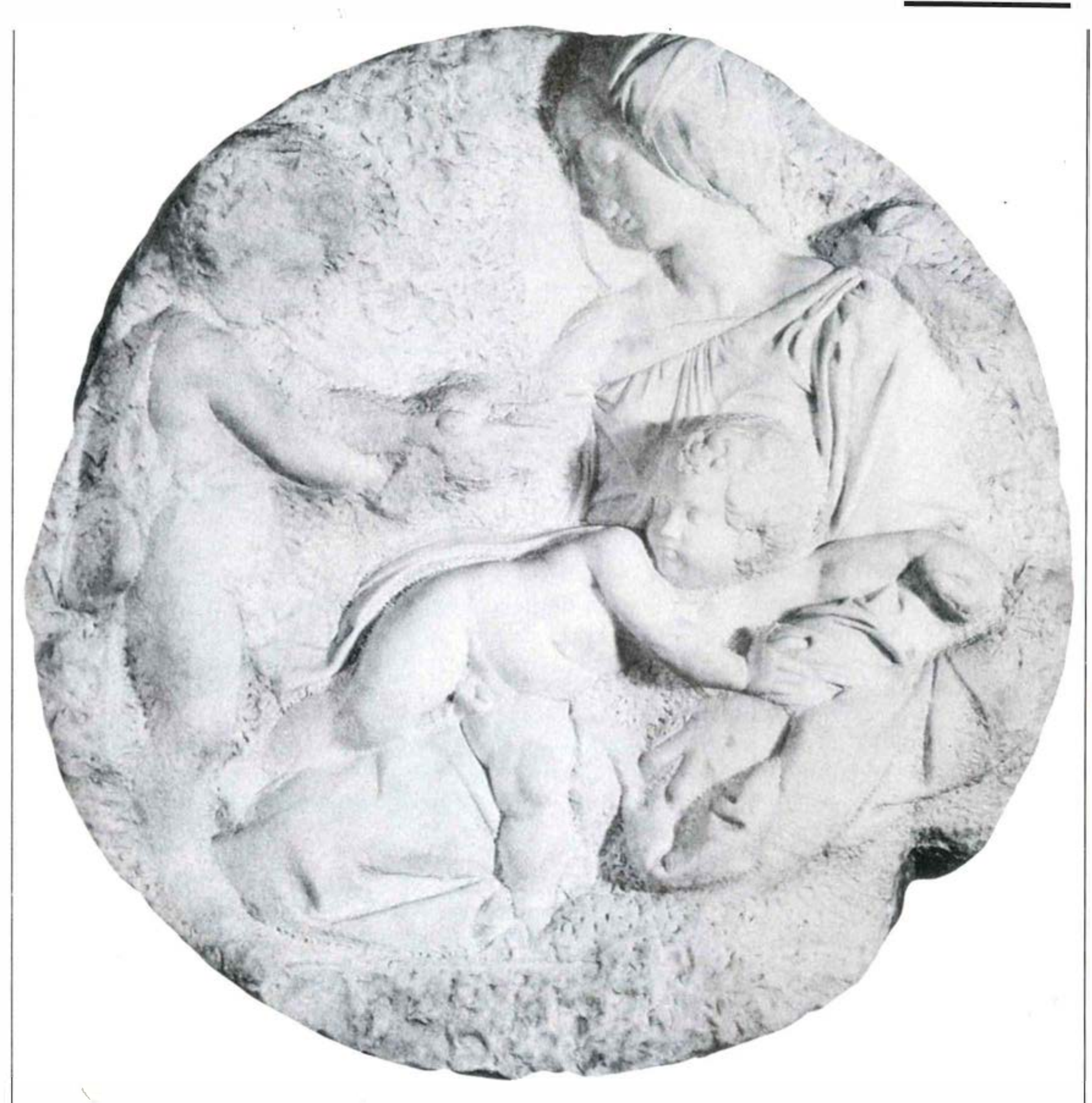
Y no bastando esto a Miguel Angel —escribe Vasari— *para demostrar aún más la grandeza de su arte, hizo en el fondo de esta obra muchos desnudos, de pie, apoyados o sentados.*

Además de esta función formal, el grupo de desnudos que cubre el horizonte detrás de la Sagrada Familia debe tener alguna función simbólica y argumental. Sus acciones son bastante enigmáticas: la pareja de la derecha se enlaza amorosamente mientras un tercer muchacho

se aleja de ellos. La pareja de la izquierda parece estar observando y comentando esta escena. Aislados en su propio ámbito espacial, los muchachos ignoran el grupo de la Sagrada Familia que se encuentra en primer término. Sin embargo, el pequeño san Juan Bautista, situado a la derecha, a pesar de que por su escala y por el espacio que ocupa pertenece más bien al ámbito del grupo de muchachos, contempla al Niño Dios con una expresión de arrobo amoroso que es trasunto fiel de la de la Madre. No sería inverosímil entender el tema o argumento de la composición como una alegoría del amor divino y el amor profano; este último imaginado a la manera de la Grecia antigua que se comenta en los diálogos de Platón. O como una contraposición del ámbito de la naturaleza y el ámbito de la gracia divina. Pero queda sin decidir el sentido de la relación entre estos dos mundos, cuyo único nexo parece encontrarse en el pequeño san Juan: no sabemos si se excluyen mutuamente o, por el contrario, como recomienda Diotima en *El Banquete*, debe considerarse el uno como camino y preparación del otro. Más adelante veremos cómo una parecida ambigüedad se repite en la enorme y compleja composición alegórica de la bóveda de la Capilla Sixtina.

Algo que relaciona también esta tabla con los frescos de la Sixtina, en una consideración totalmente distinta y más propiamente artística, es el color. En el capítulo anterior he podido anticipar los precedentes florentinos, y más concretamente ghirlandaiescos, que pueden señalarse para la concepción que Miguel Angel tiene del color. Con el contraste entre Leonardo y Miguel Angel, tal como se manifiesta en este período florentino, asistimos a una bifurcación que será decisiva para el futuro de la pintura. Sobre esta cuestión volveré en el capítulo siguiente. Ahora me limitaré a citar un acertado comentario de Wilde: *En términos generales el color era en la Florencia del Quattrocento una manera de clarificar el dibujo y de reforzar el efecto de tridimensionalidad. Estas son las funciones que tiene para Miguel Angel, y en esta tabla la paleta sigue siendo en parte la de su primer maestro, Ghirlandaio. Pero los colores son más claros, transparentes en casi todos los puntos y llamativamente brillantes en su combinación. Parecen carecer de substancia y de textura. No se aprecian las pinceladas. Su efecto, al menos por lo que se refiere al grupo principal, podría compararse con el de unos rayos de luces de colores que se proyectaran sobre mármol [blanco] pulido. El color casi desaparece en las zonas de relieve más alto, cuyas formas, casi blancas, acentúan la dureza de su substancia.*

En este grupo de obras religiosas realizadas durante los fértiles años de esta estancia en Florencia he dejado para el final una *Virgen*, labrada en mármol, de cuerpo entero y tamaño algo inferior al natural. Miguel Angel la vendió a un comerciante flamenco de paños, llamado Mouscron o Mouscheron, quien la adquirió con destino a la Iglesia de Notre-Dame de Brujas. Hoy sigue allí. Vasari y Condivi, que nunca la vieron, la describen como un relieve en bronce. La escasez de noticias acerca de las circunstancias que rodearon su realización ha propiciado discrepancias en cuanto a su ubicación cronológica y estilística. Tolnay la ve próxima a *La Piedad* del Vaticano, aunque admite que el Niño, por su estilo más avanzado, pudo haber sido ejecutado hacia 1503 ó 1504. Otros autores han propuesto la hipótesis de que esta imagen podría deberse a una ampliación del encargo de Siena, que Miguel Angel pudo haber recibido cuando el Cardenal Picco-



Tondo Taddei, Londres, Royal Academy

lomini fue elegido papa, con el nombre de Pío III, en septiembre de 1503. Pío III falleció apenas transcurrido un mes tras su elección y Miguel Angel, liberado del encargo, pudo ofrecerla a Mouscron, quien hizo, según sabemos, su primer pago en diciembre de 1503 y otro en octubre de 1504.

Estilística y temáticamente la *Virgen de Brujas*, poco comentada por los estudiosos de Miguel Angel, puede verse como la conclusión de la serie de obras religiosas realizadas durante esta estancia florentina. El hecho de que se trate de una obra terminada y pulida (aunque con un acabado menos brillante que el de *La Piedad* del Vaticano) la sitúa en cierta desventaja comparativa, para nuestra sensibilidad moderna, respecto de los *Tondos Pitti* y *Taddei*, en los que nuestra mirada queda fascinada por las huellas de los distintos instrumentos del escultor, especialmente las gradinas de dientes más finos. Pero la *Virgen de Brujas* revela planteamientos más complejos e innovadores. Es cierto que la cara de la Virgen pertenece a ese tipo fino y estrecho

que para Wölfflin era característico del Quattrocento. (En realidad quizá sea esta Virgen la que mejor evoca a aquella Giovanna Tornabuoni con cuya belleza idealizada tuvo que familiarizarse el artista adolescente durante su estancia en el taller de Ghirlandaio). Pero iconográfica y formalmente la obra es más madura que los *tondos* que hemos comentado más arriba.

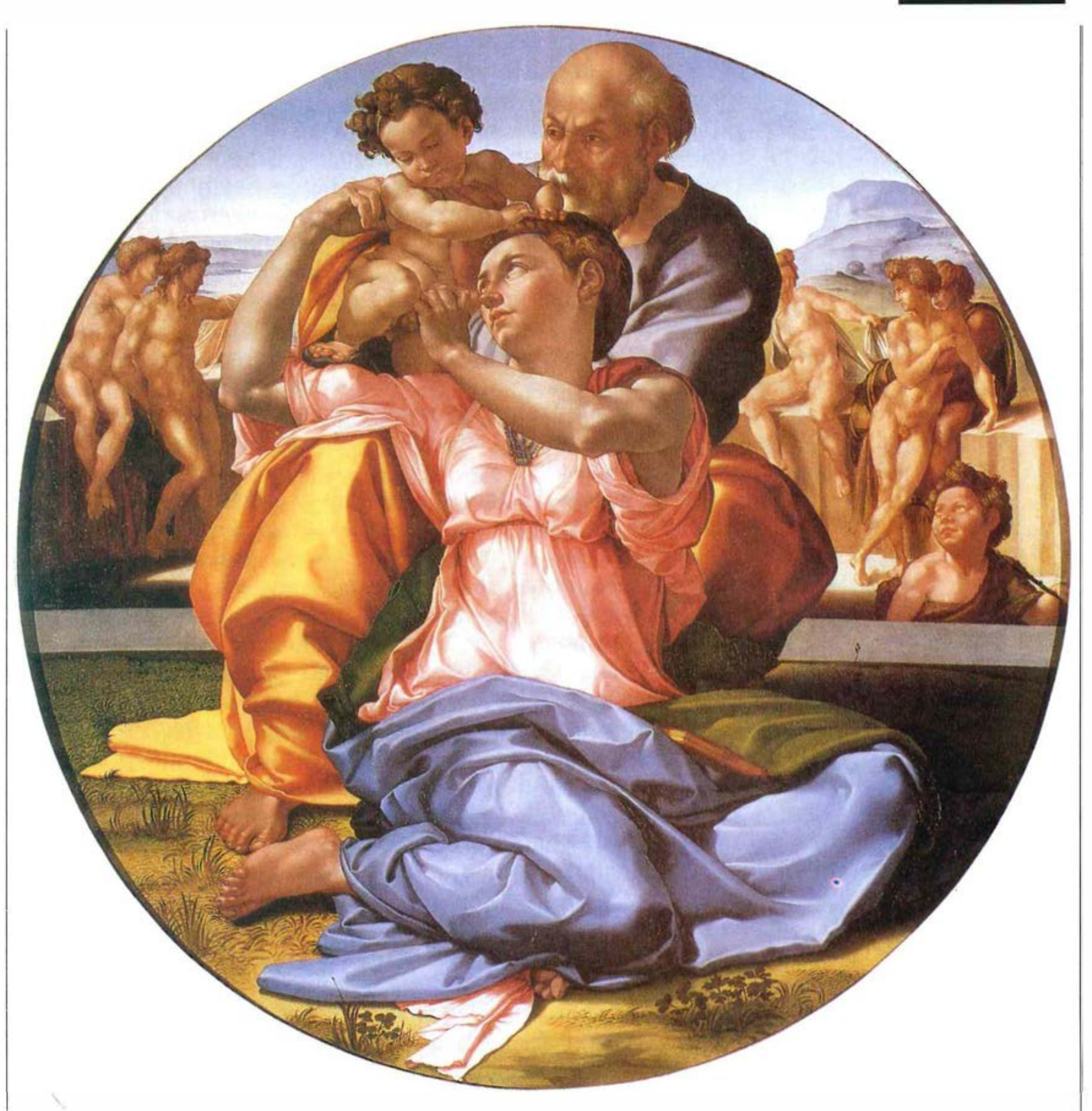
Es ésta la primera vez que el escultor aborda el bloque de mármol desde su cara estrecha, por lo que la estatua es más profunda que ancha, característica que se repetirá frecuentemente en su obra posterior y será peculiar de su estilo. Wilde hace observar que la manera habitual de fotografiar la *Virgen de Brujas*, presentando a la Virgen frontalmente, es engañosa. De hecho no es la Madre sino el torso del Niño lo que debe entenderse como plano frontal, mientras que la figura de la Virgen, con la cabeza inclinada y la mirada vagamente perdida, se inscribe oblicuamente en el paralepípedo de mármol. Vista así, la composición es más compacta y a la vez más dinámica que la de los *tondos*. Los detalles del modelado están simplificados; no encontramos ya los pliegues profundos y la agitación de líneas que se aprecian en *La Piedad* vaticana.

La mayor novedad reside en la figura del Niño. Miguel Angel lo representa en la acción de descender del regazo de su Madre para dar los primeros pasos en el camino que le llevará a morir por los hombres. La Virgen ha cerrado el libro que lleva en su mano derecha. Su mano izquierda mantiene firmemente cogida la del Niño, para evitar que resbale y caiga en su descenso. La figura en movimiento, suavemente torsionada del Redentor, se ofrece a la mirada integrada armoniosamente en el volumen del cuerpo de su Madre. Una dulzura y gravedad que son totalmente nuevas impregnan la escena.

La estatua de David

Ninguna otra obra dio a Miguel Angel tanta fama y popularidad como la estatua de *David*. Esto bastaría para comprender que Vasari atribuyera al encargo de esta obra la vuelta de Miguel Angel a Florencia en 1501. *Le escribieron algunos amigos desde Florencia que viniera, ya que podían darle aquella pieza de mármol que estaba en la Obra [del Duomo]; y Piero Soderini, nombrado hacía poco* gonfaloniere *vitalicio de la ciudad, había hablado muchas veces de dárselo a Leonardo da Vinci, y estaba ahora dispuesto a dárselo a Andrea Contucci del Monte Sansovino [Andrea Sansovino], excelente escultor, que estaba muy interesado en obtenerlo. Y Miguel Angel, aun cuando era difícil sacar del bloque una figura sin piezas [añadidas], cosa que los demás no se atrevían a hacer, y como lo había deseado durante muchos años, en cuanto llegó a Florencia trató de obtenerlo. Era ésta una pieza de nueve brazas, y en ella por mala suerte, un cierto maestro Simone de Fiesole había comenzado a labrar un gigante, con tan mala traza que, al vaciarlo entre las piernas, lo había estropeado de tal modo que los Obreros de Santa María dei Fiore lo habían dejado abandonado por muchos años...*

Siguiendo la narración, Vasari cuenta cómo Soderini y los Obreros del Duomo dieron finalmente el encargo a Miguel Angel, para que



Tondo Doni, Florencia, Galería de los Uffizi

labrara la estatua de acuerdo con un boceto de cera que había hecho, representando a David joven con una honda. El escultor hizo construir una valla en torno al bloque de mármol y se puso a trabajar en solitario, sin permitir que nadie lo viera, hasta que lo dejó terminado. Refiere luego Vasari el traslado de la estatua a la plaza de la Signoría, por medio de un dispositivo diseñado al efecto por los arquitectos Giuliano y Antonio da Sangallo. Y acaba describiendo la obra con el elogio más encendido que puede leerse en las *Vite: [Es] superior a todas las estatuas modernas o antiguas, tanto romanas como griegas [...] porque tiene un torneado de piernas que es bellísimo, y unas articulaciones* [appiccature] *y una esbeltez en el torso* [fianchi], *que son divinas; y no se ha visto nunca una postura más dulce, ni gracia que se le pueda comparar, ni pies, ni manos, ni cabeza, que puedan aproximarse, en cuanto a calidad, originalidad* [artificio], *armonía* [paritá] *y [perfección de] dibujo [a las que manifiesta] en todos sus miembros. Y de verdad que quien vea*

esta obra de escultura ya no hace falta que se preocupe por ver ninguna otra de ningún otro artista, ya sea de nuestro tiempo, ya sea de cualquier otro tiempo.

Quizá ningún otro pasaje ha irritado tanto a los críticos de hoy, empeñados en contrariar lo que consideran partidismo y mitificación vasariana de Miguel Angel. El más radical, Charles Seymour, apoyándose en la abundante documentación conservada acerca del encargo, aduce, contra la versión de Vasari, los siguientes hechos: 1) Miguel Angel no volvió a Florencia para encargarse del proyecto de la estatua del David; 2) Soderini no fue nombrado *gonfaloniere* hasta agosto de 1501, tres meses después de la llegada de Miguel Angel; 3) No fue Soderini, sino los Obreros de la fábrica del Duomo los que hicieron el encargo a Miguel Angel; 4) No hay pruebas de que se hubiera pensado en Leonardo ni en Andrea Sansovino como posibles alternativas; 5) Nunca existió un maestro Simone de Fiesole; 6) La pieza de mármol no estaba estropeada.

La verdad es que, salvo en el último punto, estas correcciones no tendrían excesiva trascendencia; lo que pondrían de manifiesto sería más bien ese fetichismo documental que por desgracia lastra la imaginación y el sentido común de los historiadores de hoy. Así por ejemplo, cuando sabemos que la estatua, encargada por la Obra del Duomo, que era su propietaria, fue instalada en la sede del gobierno florentino, sin que mediara adquisición o pago alguno a la institución propietaria, lo inverosímil sería suponer (con Seymour contra Vasari) que el jefe del gobierno, Soderini, amigo de Miguel Angel, no hubiera tenido intervención alguna en el encargo (aunque el nombre de Soderini no aparezca en el contrato), ni en la vuelta del artista a su ciudad natal (aunque ésta se hubiera producido tres meses antes de que aquél fuera nombrado formalmente *gonfaloniere)*. Los documentos no contradicen, sino que complementan y apoyan la verosimilitud de la narración vasariana.

Queda la cuestión de la pieza de mármol, y del estado en que se encontraba, cuestión nada baladí si se considera lo que representaba, en términos económicos y de esfuerzo humano, una pieza de mármol de Carrara de algo menos de 5,50 m de longitud (la estatua de *David* mide 5,35), sin vetas, fallas ni imperfecciones naturales, en una época en que no había medios motorizados para extraerla de las canteras ni para transportarla. No es de extrañar que la pieza estuviera documentada y fuera ampliamente conocida. Vasari escribiendo medio siglo más tarde aún se refiere a ella como *aquella pieza de mármol que estaba en la Obra del Duomo.* El contrato firmado por los Obreros del Duomo con Miguel Angel especifica que en la pieza hay, esbozada, y mal esbozada (*male abbozzata)*, la figura de un gigante. Esta circunstancia debió incluirse a instancias del artista, para hacer constar algo que aumentaba la dificultad de su tarea; dificultad que incluso pudo tener consecuencias económicas, porque el contrato fija las condiciones y honorarios de trabajo en un *mínimo* de 6 florines mensuales, dejando abierta la posibilidad de que, terminada la obra, el escultor apelara a un arbitraje de expertos para reclamar una cantidad superior. Una explicación plausible de esta condición poco usual sería el escepticismo o prudencia, casi obligada, de los comitentes (administraban fondos públicos y el cargo duraba poco), al encargar un trabajo considerado general y popularmente como casi imposible. Si creemos a Vasari, Soderini finalmente pagó a Miguel Angel 400 flori-

nes *per sua mercede*, es decir, sin que se le obligara a ello (dato que concuerda con el hecho de que el contrato no le vinculaba).

¿Quién había estropeado la notoria pieza de mármol? Descartado el incierto Simone de Fiesole que menciona Vasari, la documentación de la Obra del Duomo, estudiada ya en el siglo XIX, muestra que el bloque fue encargado, extraído de la cantera, transportado y labrado entre 1463 y 1466 por cuenta de dicha Obra, por Agostino di Duccio, un escultor que gozaba de buena reputación por sus relieves, pero manifiestamente inadecuado para un encargo de tal importancia. Fue despedido en 1466. Sin embargo, el acta de liquidación y rescisión del contrato no menciona que Agostino hubiera estropeado el bloque de mármol, ni da razón alguna para la rescisión. Es esta circunstancia la que da pie a Seymour para suponer que tras el encargo a Agostino di Duccio estaba Donatello. La historia que construye a partir de esta hipótesis no es del todo convincente, pero sí interesante e ingeniosa.

Sus orígenes se situarían en el siglo XIV, quizás en Giotto, en uno de cuyos frescos aparece una imagen idealizada del Duomo con estatuas colosales dispuestas en lo alto de sus contrafuertes. La tradición literaria de la estatuaria colosal, alimentada por referencias que se encuentran en los autores antiguos (hay varios ejemplos, de los que el más famoso es el *Coloso de Rodas)* y reforzada por los restos arqueológicos que todavía eran visibles en Roma y se describían en los relatos de los peregrinos, se mantuvo viva durante toda la Edad Media. En Italia a comienzos del siglo XV se asociaba con funciones públicas y tenía, para las comunidades urbanas, connotaciones de defensa cívica. Es éste el contexto que explica el proyecto, formulado por la Obra del Duomo a comienzos del siglo XV, de llevar a cabo una serie de doce figuras monumentales de *profetas* (en un sentido amplio del término, ya que se incluye a san Juan Bautista y en algún momento a Hércules), para situarlas en los contrafuertes. Nanni di Banco y Donatello recibieron a comienzos de la segunda década del siglo XV los primeros encargos, un Isaías y un David respectivamente.

El desafío que planteaba el cartón de Leonardo era conseguir el máximo de unidad con el máximo de movimiento y de variedad

Respondiendo, como ha señalado Chastel, a los ideales políticos republicanos de los humanistas de su tiempo, Donatello crea un David que rompe el tipo iconográfico medieval del rey barbado y escritor para introducir un tipo nuevo, el del adolescente victorioso sobre la tiranía y la fuerza del opresor. Una vez terminadas, se entendió que las estatuas, de un tamaño cercano a los 2 metros, vistas desde la calle en lo alto de los contrafuertes resultarían demasiado pequeñas. Así pues este primer *David* de Donatello se trasladó al Palazzo Vecchio, donde estaba todavía en tiempos de Miguel Angel. A lo largo del siglo XV el programa de los *profetas* se enfrentó a formidables dificultades técnicas. En efecto, una estatua de mármol de tamaño visualmente adecuado resultaba demasiado pesada para elevarla y estabilizarla a la altura requerida. Una primera solución, ejemplificada por un *San Juan Bautista* de Donatello, habría sido la terracotta, una materia que permite hacer volúmenes vacíos, pero que había que pintar para protegerla de la intemperie (aún no se había desarrollado suficientemente la técnica del vidriado a la que el taller della Robbia daría un nuevo impulso poco después). La figura colosal de *San Juan Baustista,* hecha por Donatello en terracotta y pintada de blanco (dato significativo ya que refuerza la continuidad con el programa inicial, cuando las figuras se imaginaban de mármol), estuvo en lo alto de su contrafuerte en el Duomo, logro único y solitario del programa de los *profetas,* durante más de

dos siglos. Pero el mantenimiento de la terracotta era complicado, ya que había que pintarla con bastante frecuencia. En la década de los años 30, tras el estudio de otra solución planteada por Donatello y Brunelleschi, y que consistía en la construcción de figuras huecas por medio de placas de metal ensambladas, que luego se habían de lastrar con piedras, el programa de los *profetas* desaparece de la vista.

En opinión de Seymour, el encargo que se hizo a Agostino di Duccio en 1463 respondía a la intención de reactivar ese programa. Los documentos mantienen una cierta identidad en la designación (*homo magnus et albu* en latín, *gugante* o *ghigante* en toscano). Por otra parte el retorno de Donatello a Florencia en 1456, daba una ocasión óptima para reemprender el programa con el que su nombre y su ingenio se habían asociado durante tantos años. Pero su edad avanzada (en 1463 debía estar próximo a los 80 años) hacía imposible que trabajara directamente en el encargo; y Seymour supone que Agostino di Duccio, que había sido ayudante suyo, fue contratado para actuar como instrumento del anciano maestro. Finalmente la muerte de Donatello en 1466 habría privado al contrato de su razón de ser, y los Obreros del Duomo se dieron por satisfechos con conseguir su rescisión, aunque fuera en condiciones ventajosas para Agostino.

En 1476, la Obra del Duomo repitió el intento, esta vez con el escultor Antonio Rossellino, pero al parecer también sin resultados. De estos precedentes Seymour deduce una interpretación nueva para el encargo que Miguel Angel recibió en 1501. Aunque en tiempos de Vasari, tras la restauración de los Medici como Grandes Duques hereditarios, hubiera interés en olvidarlo, la estatua de *David* habría tenido para los florentinos de comienzos de siglo, y también para el güelfo Buonarroti, un significado político preciso: la defensa de las libertades republicanas de la ciudad y sus habitantes contra la tiranía medicea. Para el joven escultor habría tenido además, un significado adicional: el reto que suponía el hecho de que la ciudad le confiara finalmente la realización de ese coloso blanco que había deseado tener durante un siglo y que el mayor maestro del Quattrocento no había logrado darle.

La interpretación de Seymour deja sin resolver algunos problemas, como la incongruencia de proponer de nuevo la solución técnica de la materia marmórea, abandonada en su día por imposible, y aún más optando por una solución monolítica, en lugar de hacerla de varias piezas. Aun aceptando esa dificultad, Seymour aporta como apoyo circunstancial a su tesis, la documentación de un debate o encuesta que se hizo en 1505, ocho meses después de la terminación de la estatua, para decidir su emplazamiento.

El documento es interesante para vislumbrar el sentido que la obra de Miguel Angel tuvo para sus contemporáneos. Se trata de la transcripción, supuestamente literal, de un evento singular, y que podría explicarse como un expediente para justificar, mediante opiniones profesionales, la irregularidad jurídica de separar una obra, que tanto esfuerzo y dinero había costado del Duomo, que era su legítimo propietario.

Emplazamiento

El gobierno convocó a los treinta artistas más importantes de la ciudad para que opinaran acerca del emplazamiento de la estatua de



Virgen con el Niño,
Brujas, iglesia de
Notre-Dame

David. Entre los convocados cuyas opiniones se transcriben se encuentran Botticelli, Leonardo, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Filippino Lippi, Andrea della Robbia, Andrea Sansovino, Giuliano da Sangallo y su hermano Antonio, y otros menos conocidos hoy. Una minoría, en la que se encuentran Botticelli y otros artistas de edad avanzada, opta por situar la estatua de *David* frente al Duomo. El resto se decanta por la Piazza della Signoria, bien debajo de la Loggia, bien junto a la puerta del Palacio (el lugar donde estuvo hasta finales del siglo XIX, cuando por razones de conservación se substituyó por una copia que aún hoy se encuentra allí). Seymour supone que la preferencia de Miguel Angel, no convocado a la reunión, se decantaba por la Loggia, ya que éste es el emplazamiento defendido sobre todo por un amigo de Giuliano de Sangallo, y alega de nuevo razones de simbolismo político; la Loggia tenía connotaciones que la asociaban a las libertades cívicas, mientras que el Palacio se asociaría con el poder. El emplazamiento defendido por el representante del gobierno en la asamblea era el Palacio, junto a la puerta, precisamente donde ahora se encuentra.

No sé si Seymour, cuando habla de *libertades cívicas* al formular esta hipótesis, tiene suficientemente en cuenta la impresión que el reciente y polémico episodio savonaroliano había dejado en el ánimo de los florentinos. O la amistad que unía al joven artista con el *gonfaloniere* Soderini y por tanto el gobierno de la ciudad, que por cierto le acababa de hacer un encargo tan importante, o más, que el de la estatua del *David*, a saber, un gran fresco, precisamente en la Sala del Consejo del Palacio de la Signoria. lo más probable es que Miguel Angel prefiriera el emplazamiento que finalmente se eligió. El propio texto del debate, lo hace suponer así, a juzgar por las menciones que se hacen al artista, aunque no sean del todo explícitas (habría que suponer que la opinión de Miguel Angel en esta materia era conocida por todos los asistentes).

En todo caso, lo interesante son los argumentos que se leen en el documento. El representante del gobierno es el único que esgrime un argumento político. En efecto, en 1495 el recién instaurado gobierno insurgente había tomado la decisión de situar junto a la puerta del Palazzo della Signoria el grupo de *Judit y Holofernes* que Donatello había llevado a cabo por encargo de Cosme el Viejo y que se conserva en el Palacio de la familia Medici: el nuevo emplazamiento decidido por la República suponía no sólo una expropiación, sino una advertencia contra la tiranía, cuya amenaza más concreta se encarnaba precisamente en los Medici. En 1505 el representante del gobierno propone que la estatua de *David* substituya en esa posición la de *Judit* porque, dice, la historia en la que una mujer mata al tirano no puede ser presentada como decorosa ni ejemplar. El argumento queda sin respuesta; todos los artistas presentes en la asamblea aducen únicamente argumentos de carácter técnico (la estatua, siendo de mármol, se conservará mejor bajo techado que al aire libre) o estético (considerando su dimensión y proporciones, quedará mejor encuadrada bajo el arco de la Loggia, donde además, su blancura permitirá que destaque en la sombra; y en todo caso requiere un plano de fondo, ya que está hecha para una visión frontal).

El traslado desde la Obra del Duomo a la Piazza della Signoria, fue una operación delicada (la estatua pesa varias toneladas, es muy frágil y estaba entonces recién pulida), que resolvió brillantemente Giuliano de Sangallo. Durante el traslado ocurrió un incidente que nos

permite colegir algo más acerca de la reacción de los florentinos de la época: algunos ciudadanos increparon e incluso apedrearon la obra de Miguel Angel. Pueden imaginarse los motivos más variados. En congruencia con la tesis de Seymour puede pensarse en una reacción de los seguidores, más o menos clandestinos, del partido mediceo. No parece probable. Otros autores han hablado, apuntando al extremo opuesto del espectro político, de una reacción popular ante un desnudo. No era el primero del arte florentino, por supuesto, pero hay que reconocer que era grande, explícito (por usar un vocabulario muy de hoy), que se iba a emplazar en el punto más público de la ciudad, que daba una imagen totalmente desacostumbrada y más bien chocante del rey David, que acababa de pagarse con dinero de la Obra del Duomo y, finalmente, que los sermones de Savonarola estaban cercanos en el recuerdo.

Podría decirse, y es cierto, que para el propio Miguel Angel, como para cualquier artista de su tiempo, la opinión verdaderamente importante no era la de sus contemporáneos, sino la nuestra, es decir, la de la posteridad. Pero por otra parte nosotros no podemos formarnos hoy una opinión fundada, ni añadir, sin cinismo, una pieza más a la jungla de interpretaciones que el paso de los siglos ha venido depositando sobre la obra, sin remitirnos a la interpretación *original*, esa relación privilegiada del artista con el público contemporáneo suyo, sobre la que debe reposar el edificio de la fama, entendimiento y aprecio subsecuente de la obra de arte.

Ninguna obra dio a Miguel Angel tanta fama y popularidad como la estatua de David

Si nos preguntamos cuál podría ser el rasgo dominante capaz de discurrir, sin quebrarse, por esa jungla de reenvíos, la noción que, en ese laberinto de espejos de la historia, nos permitiría comunicar nuestra sensibilidad de hoy con la del autor en su tiempo, la primera respuesta, la más espontánea nos remitiría a la noción de *clasicismo*. La evidencia de esta respuesta brilla ante nuestros ojos de hoy, incluso a pesar de la inmensa dificultad de *ver* la estatua de *David* a través de esa cortina, casi impenetrable, hecha de miles de imágenes fotográficas, que se superpone a nuestra retina cuando estamos ante la estatua real, ese original maltrecho encerrado en un espacio demasiado angosto, que le quita la luz del sol y la distancia de visión para la que fue creado.

Sin embargo, al abrigo de una noción, tan imprecisa y fácilmente contaminable como la de *clasicismo*, y a lo largo de tanto tiempo, pueden haberse introducido malentendidos. Con su proverbial sensibilidad Wölfflin dio la primera señal de alerta. Para el historiador suizo en la estatua de *David* no hay clasicismo, ni armonía, ni belleza; ese grandullón (es el término que emplea) de formas angulosas y miembros desproporcionados, que ha perdido ya la gracia del muchacho sin haber adquirido todavía la del adulto, es francamente feo. Sólo en un momento de entrega al naturalismo tardogótico se le pudo ocurrir a Miguel Angel adoptar para su héroe bíblico un modelo como ese y transcribirlo literalmente, sin consideración alguna por la armonía de las formas y la belleza de las líneas, hasta un tamaño tres veces mayor que el natural.

Desproporciones

Es oportuno que veamos las desproporciones del *David* de Miguel Angel. Se han dado diversas explicaciones históricas. El gigantismo de

la cabeza y de la mano derecha podrían responder al deseo de corregir las deformaciones ópticas que hubieran condicionado la visión desde la calle, si la estatua se hubiera situado en lo alto del contrafuerte de la catedral, como estaba previsto, si es que estaba previsto así. (Más difícil sería explicar de ese modo el gigantismo de los pies.)

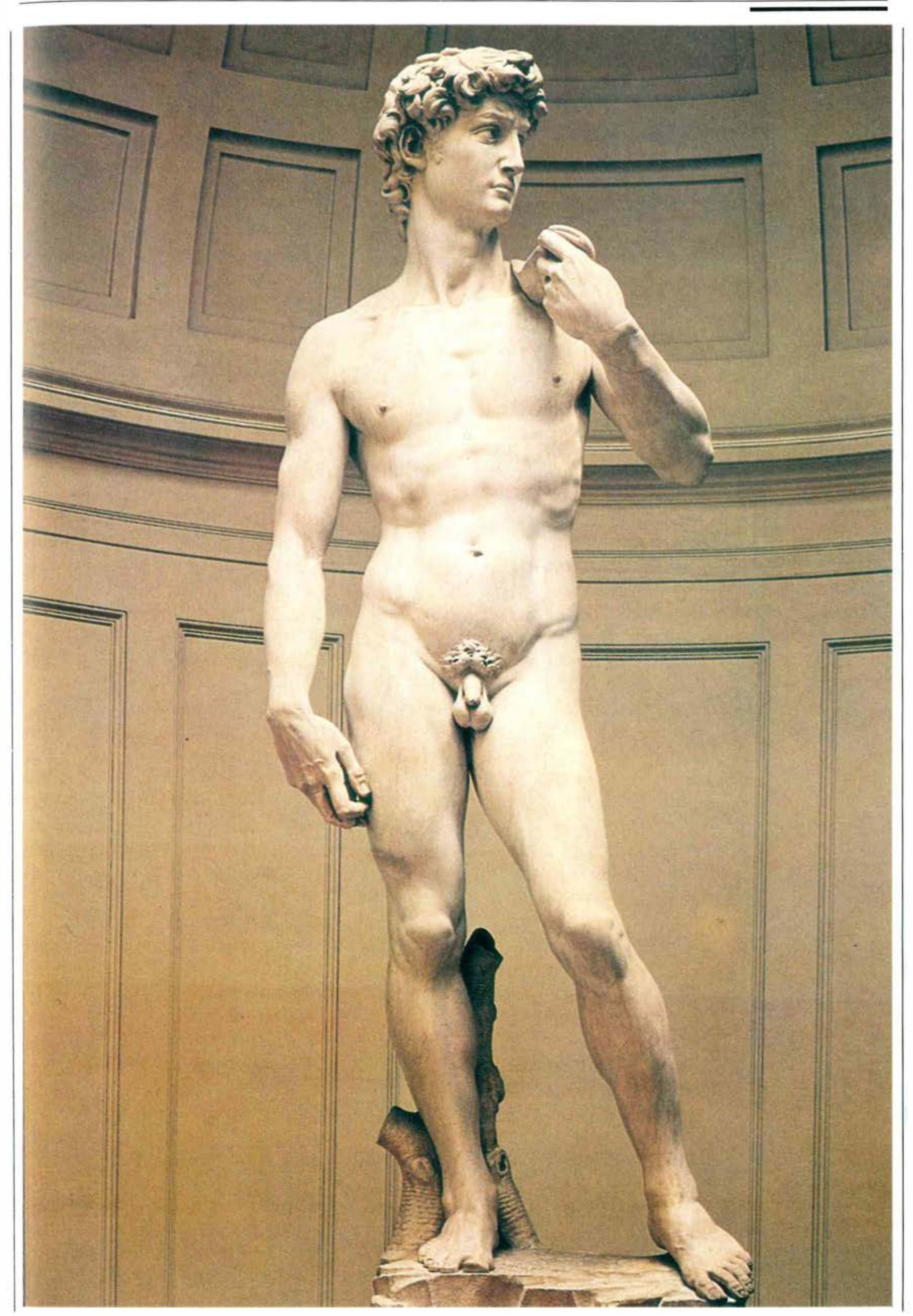
Habría que tener en cuenta, dicen otros, las condiciones que imponían las dimensiones predeterminadas del bloque de mármol y el hecho de que ya había en él una figura *mal esbozada;* en opinión general de los expertos de la época estas dificultades imposibilitaban el proyecto. Wölfflin atribuye hipotéticamente a esta causa la excesiva anchura del triángulo que forman las piernas de la estatua (el texto de Vasari que se ha citado más arriba podría dar pie a esta hipótesis) y la *incomprensible disposición de los brazos* (pero este *defecto* se debe simplemente como veremos más abajo a que el historiador suizo no ha entendido la acción del hondero).

En nuestra época se prefieren explicaciones más rebuscadas. Seymour, al glosar la tradición literaria de la estatuaria colosal en el siglo XV, asocia el gigantismo de la cabeza y la mano derecha de *David* con el hallazgo arqueológico en Roma de una cabeza y una mano colosales del Emperador Constantino.

David, Florencia, Galería de la Academia

Pienso que la cuestión está mal planteada. Al señalar desproporciones y disonancias formales incompatibles con el *clasicismo* ¿de qué clasicismo estamos hablando? En el caso de Wölfflin, que empezó a escribir en un tiempo equidistante entre el nuestro y el de Winckelman, podemos ver quizá más claramente la distorsión con que nos ha llegado esta noción. Muchos de los valores formales que la crítica prerromántica y romántica había de asociar con la idea de *clasicismo,* valores tales como la serenidad, el equilibrio estático, la fluidez y armonía de líneas, la estilización y ausencia de detalles naturalistas, podrían referirse a los que imperaban en el gusto del Quattrocento florentino. Es natural que fuera esa misma tradición crítica la que alimentara la tendencia denominada precisamente *Prerrafaelismo.* Para Miguel Angel y sus contemporáneos, en cambio, el *clasicismo* (la manera noble de los antiguos) se perfilaría precisamente, por medio de su oposición al gusto de las generaciones precedentes, como una preferencia por los valores de dinamismo, vigor, fuerza y plasticidad de las formas, verdad en los detalles, y contrastes dramáticos, la luz y sombras.

Quizá podamos ver la cuestión más claramente si descendemos a una noción estilística más concreta, el *contrapposto,* que tradicionalmente se asocia con la estatuaria clásica. La clave de esta prescripción estilística consistía en equilibrar, en la representación de la figura humana, la inclinación de las caderas mediante una inclinación de los hombros hacia el lado contrario. Esta regla ilustraría un principio fundamental del clasicismo, a saber, la coincidencia perfecta entre las leyes (estéticas) de la armonía formal y las leyes (materiales) de la naturaleza humana. En efecto, por una parte la regla del *contrapposto* garantizaría al escultor el logro de una figura armoniosa y bien equilibrada. Por otra, podría verse como resultado natural del comportamiento del cuerpo humano: si se apoya el peso del cuerpo en una pierna, la cadera de ese lado tiende a elevarse y el hombro a descender; la inclinación de la cabeza (hacia el lado contrario de los hombros) y la disposición asimétrica de los brazos (uno caído, y el otro en jarras, por ejemplo) parecen gestos igualmente naturales y armoniosos.



Serían incontables las veces que se ha descrito la estatua de *David* como ejemplo de *contrapposto.* Sin embargo, basta compararla con algunos ejemplos destacados de la escultura del Quattrocento para ver lo inadecuado de este juicio. Veamos tres estatuas que, como la de Miguel Angel, representan a *David* adolescente en su confrontación con Goliat; la más antigua es de Donatello y fue labrada en mármol en torno a 1412; la siguiente, del mismo autor, fue fundida en bronce a comienzos de la década de los 40; la última, también en bronce, fue realizada por Verrochio a mediados de la década de los 70. Las tres están hoy en *Il Bargello.* Comparada con estos tres ejemplos bien conocidos de *contrapposto,* la obra de Miguel Angel es claramente menos armoniosa y equilibrada, más *angulosa, por decirlo con el adjetivo de Wölfflin; las piernas parecen demasiado abiertas y los brazos demasiado tensos.* Curiosamente esta posición de pies y brazos recuerda más bien la de una obra que Donatello labró inmediatamente a continuación del primer *David,* una estatua de *Jeremías,* en mármol, que, como se recordará, formaba parte del programa de los profetas del Duomo. Esto podría confirmar la sospecha de Wölfflin de que las singularidades de la figura de Miguel Angel estaban condicionadas por el trabajo previo que se había hecho en el bloque de mármol.

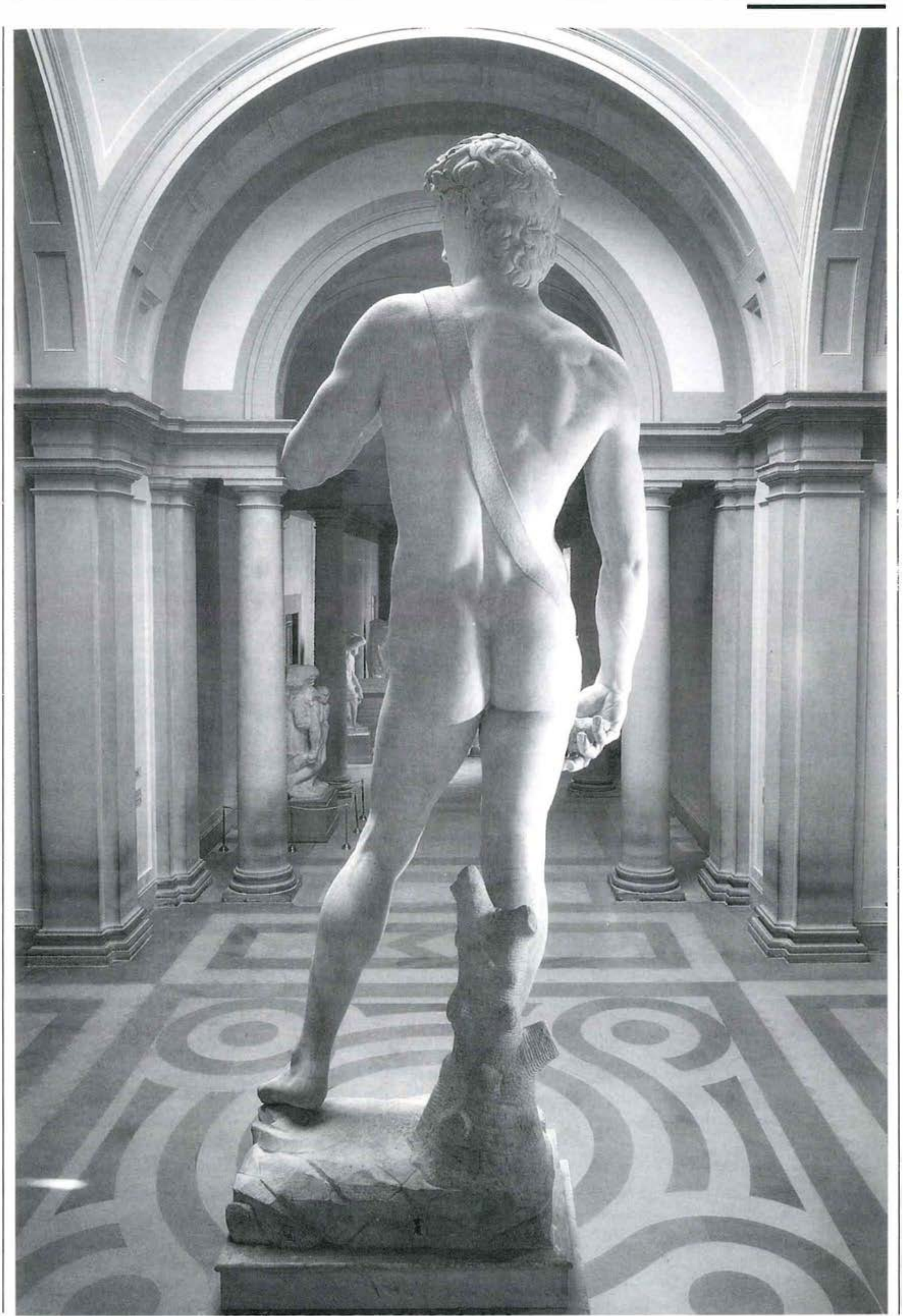
David visto de espaldas, Florencia, Galería de la Academia

Pero es vano especular acerca de la figura que había abocetada en el bloque de mármol cuando Miguel Angel recibió el encargo. Si pensamos en la sorpresa y admiración que causó la obra a sus contemporáneos es evidente que la condición inicial no determinaría el resultado de su trabajo. Más sugerente es un comentario de Wilde que Tolnay recoge con aprobación. El acentuado contraste del lado derecho de la figura de *David,* cerrado por las verticales del brazo y de la pierna, y las formas angulosas y abierta de su lado izquierdo, respondería a un rasgo estilístico que Miguel Angel habría de repetir en el futuro (por ejemplo en la figura de *Adán* en la bóveda de la Capilla Sixtina, o, mucho más tarde, en la estatua sedente de *Moisés).* En este caso se trataría de un recurso asociado con el carácter del héroe bíblico. David es el guerrero del Señor, y Wilde cita un salmo, que probablemente el artista conocía, en el que dice que el Señor es su escudo y protege su costado derecho para que así pueda exponer su costado izquierdo a las fuerzas del mal.

Si pensamos en los precedentes arriba citados de Donatello y Verrochio, la novedad más llamativa de la figura de Miguel Angel puede resumirse en una paradoja que es el núcleo central retórico de la historia bíblica. Donatello y Verrochio representan a *David* inmediatamente después de su victoria, armado, con la espada en la mano y la cabeza gigantesca de Goliat entre los pies. Miguel Angel lo representa en el momento en que se alza para enfrentarse al enemigo, desnudo y sin otras armas que la honda.

En un verso, probable fragmento seminal de un poema nunca escrito, Miguel Angel escribió, en una hoja de papel en la que había dibujado a *David* (con otra figura, pero eso no importa ahora): *Davicte colla fromda ed io collarcho* (David con la honda y yo con el arco)

Este fragmento ha sido comentado muchas veces. Es evidente que, sea cual sea la interpretación que se le dé (sobre todo la interpretación que se dé a la palabra más enigmática, *arco),* su sentido está fuertemente estructurado por dos líneas de fuerza; el sentimiento de reto y el sentimiento de identificación con el héroe bíblico.



Quizá sea pertinente aconsejar al lector de hoy que imagine en términos físicos, corporales, el sentido de la figura de David, la acción inminente que anuncia. Acaba de pasar la honda sobre su hombro izquierdo. Mientras la mano derecha, en un gesto mil veces repetido, encuentra el extremo del arma que le cruza la espalda y deposita la piedra, el hombro izquierdo se levanta y la cintura, tensa, se prepara para el salto. A continuación, inmediatamente, en una coincidencia vertiginosa de acciones simultáneas, saltará atacando, su mano derecha dará, hacia atrás, el primer impulso a la piedra, su brazo izquierdo volteará la honda invisible ya, sobre su cabeza, en el sentido contrario al de las agujas del reloj (visto desde abajo), y en el tiempo de un relámpago el hondero zurdo habrá alcanzado la victoria.

La batalla de Cascina

Para muchos autores la obra más importante que Miguel Angel hizo en Florencia durante la estancia de 1501-1505 no fue la estatua de *David*, sino el fresco de *La batalla de Cascina*, o mejor dicho el cartón preparatorio para el mismo. Debe decirse que ni siquiera éste nos ha llegado; sólo dibujos preparatorios, estudios para algunas de las figuras. Conocemos la composición por copias y grabados de otras manos. La más completa es una grisalla, óleo sobre tabla, atribuida a Bastiano de Sangallo, que se conserva en la colección del conde de Leicester en Holkham Hall, Norfolk.

No está documentado el encargo mismo, aunque sí sus circunstancias. En el año de 1503 el gobierno decidió decorar la Sala del Consejo del Palazzo Vecchio con escenas representando las victorias de Florencia. Inicialmente, al parecer, el trabajo se encargó a Leonardo, quien comenzó una composición en mayo de 1504 con la historia de *La batalla de Anghiari* entre Florencia y Milán, reservándose la parte izquierda del muro Este de la sala. Miguel Angel, que había terminado la estatua de *David* en la primavera de 1504, debió recibir en otoño el encargo de representar en la parte derecha del mismo muro *La batalla de Cascina*, entre Florencia y Pisa. Inmediatamente debió ponerse a trabajar en el cartón, una obra enorme, con figuras de tamaño mayor que el natural. A juzgar por la descripción de Vasari y lo que nos ha llegado a través de las copias, no era un simple expediente preparatorio, algo cuya función se agotara en cuanto fueran transferidas al fresco sus figuras, sino una obra autónoma, una especie de grisalla, hecha al carboncillo con un alto grado de acabado: Vasari menciona realces de *biacca* (una especie de aguada blanca), *sfumatti*, claroscuros, etc. El lector de hoy podría imaginarse su efecto visual como algo parecido al *Guernica* de Picasso, pero con varios metros más de anchura. Para su ejecución Miguel Angel solicitó y obtuvo el uso de un gran espacio, la llamada sala del Papa, junto a Santa María Novella. En la elección del lugar, bastante alejado del Palazzo Vecchio, debió influir no sólo el tamaño, sino el deseo de no trabajar en la vecindad de donde lo estaba haciendo Leonardo.

Es lamentable que nos haya llegado tan poco de esta confrontación entre los dos maestros, que debió ser el punto culminante del Renacimiento florentino. De mano de Leonardo sólo han llegado algunos bocetos preparatorios; como en el caso de la obra de Miguel An-



La batalla de Cascina, por Bastiano da Sangallo, copia de un cartón de Miguel Angel, Holkham Hall

gel la composición nos es conocida fragmentariamente a través de copias, la mejor de las cuales, una grisalla de Rubens que se conserva en el Louvre, no pudo ser pintada ya directamente del original. Leonardo quiso experimentar con una técnica nueva, inspirándose al parecer en la descripción que Plinio el Viejo hace de las pinturas murales romanas a la encáustica. El método, aunque lento y laborioso, le hubiera permitido conseguir efectos de gradación de la luz imposibles de obtener con la técnica del fresco. Por las descripciones del siglo XVI y las notas escritas del mismo Leonardo (integradas en su *Tratado de la Pintura)* sabemos que eran esos efectos de luz y de atmósfera lo que constituía realmente el centro de su empeño. Eso y los movimientos de los caballos. Leonardo escoge el momento álgido de la batalla y, adelantándose al Barroco, trata de crear en el espectador la impresión de que está inmerso en un conflicto de fuerzas sobrehumanas. Pretende transmitir el efecto de los torbellinos de caballos y aceros, los gritos, la mezcla de polvo y humo (una mezcla —escribe en sus notas— que filtra la luz con tonos más rojizos en las partes más bajas y próximas, con tonos más azulados en las partes más lejanas y altas). La técnica fracasó; los aceites en que dispersaba los pigmentos empezaron a oscurecer antes de que terminara la obra. La abandonó en mayo de 1506, sin reclamar la cantidad de dinero que había dejado como garantía al recibir el encargo.

En cuanto a Miguel Angel, que abandonó el trabajo en marzo de 1505 según veremos más abajo para ir a Roma, su manera de enfocar el encargo puede entenderse a la luz de dos grandes principios que habían presidido también la realización de la estatua de *David,* el uso del desnudo como vocabulario básico y la preferencia por el momento de la expectativa sobre la acción.

Es cierto que esta manera de entender el contraste entre las obras de Leonardo y Miguel Angel debe matizarse. Vasari, en su descripción del cartón de *La batalla de Cascina,* incluye a *...muchos otros* [soldados] revistiéndose las armas, e infinitos que, combatiendo a caba-

llo, comienzan el encuentro. Estas figuras no se ven en la grisalla de Holkham Hall. Por otra parte las proporciones del paño del muro al que iba destinada la obra corresponden a un rectángulo mucho más alargado que el de la grisalla. Es en ese tipo de elementos, del que no nos ha llegado ninguna imagen, donde podría quizá apreciarse la influencia de Leonardo, que le llevaba varios meses de delantera en el trabajo. Recíprocamente puede verse la influencia de Miguel Angel sobre Leonardo en algunos dibujos con estudios de desnudos para *La batalla de Anghiari.*

Pero una vez hecha esta matización no cabe duda de que el tema principal de la obra de Miguel Angel es el que aparece en la copia de Bastiano da Sangallo. El autor ha elegido un episodio que se relata en la crónica de Filippo Villani y que es previo a la batalla propiamente dicha. Los soldados florentinos de un acampamento de retaguardia, movidos por el intenso calor, se están bañando en el Arno. Uno de ellos, Marino Donati, dándose cuenta del peligro de la situación, da la alarma de un imaginario ataque de pisanos gritando *¡estamos perdidos!* Los florentinos reaccionan con rapidez, saliendo del agua y abalanzándose sobre las armas.

Hoy en día, saturados como estamos de imágenes, y tras varios siglos de desarrollo y transformación de las tendencias estilísticas que se sembraron entonces, nos resulta imposible imaginar cuán crucial fue el papel del desnudo humano en los momentos iniciales del Renacimiento. Hay tres razones que pueden ayudarnos a entenderlo. La primera tiene que ver con el pensamiento filosófico de la época, dominado por una mentalidad más analógica que causal; es decir, más dada a explicar los procesos naturales por medio de analogías que por medio de relaciones causa-efecto. Para esa mentalidad el hombre y su cuerpo eran una clave simbólica central, capaz de dar justificación a cuestiones tan diversas como las proporciones de un edificio o la distribución astronómica del cielo. Las otras dos razones tienen que ver con aspectos disciplinares de las artes visuales y siguen siendo válidas hoy. En primer lugar, el desnudo es la piedra de toque del dibujo del natural: es dibujando un desnudo humano donde mejor juzgamos la torpeza o habilidad del dibujante, donde nuestro ojo percibe con mayor sensibilidad cualquier error, inadecuación, o incoherencia. En segundo lugar, aunque las formas del mundo inanimado o vegetal pueden transmitirnos sentimientos (pensemos por ejemplo en *la selva oscura* de Dante, el *valle cerrado y ameno* de Petrarca), ninguna puede compararse, en términos puramente visuales, al cuerpo humano en cuanto a diversidad, precisión y potencia de capacidades expresivas. Es este último aspecto sobre todo el que constituye la base del estilo de Miguel Angel.

La composición que imaginó para *La batalla de Cascina* tenía precedentes. El más famoso e influyente era un *Combate de desnudos,* obra de Pollaiuolo, difundida en el siglo xv por medio del grabado. En la producción del propio Buonarroti podemos recordar, aunque tenga menos relación con la obra que ahora nos ocupa, *La batalla con Centauros,* descrita en el primer capítulo. La observación del natural y los estudios de anatomía permitieron a los artistas del Quattrocento progresos considerables en la representación del desnudo humano parte a parte, miembro a miembro. Los peligros de esta tendencia los advirtió Leonardo en una famosa observación de su *Tratado* que algunos suponen escrita pensando en Buonarroti: *Oh, pintor ana-*

tómico, lleva cuidado, no sea cosa que en tu afán de representar científicamente cada bulto y concavidad del cuerpo te conviertas en un pintor acartonado.

Si la advertencia estaba realmente dirigida a Miguel Angel su inutilidad era manifiesta. Basta ver en el dibujo de la pág. 49 de este volumen, cómo una sola línea es capaz de transmitirnos, tanto la información más precisa acerca de la forma y posición en el espacio de cada uno de los miembros y músculos del modelo, como la sensación de una totalidad orgánica, un todo único y en movimiento. Así, en la descripción que hace de la figura del soldado viejo coronado de hiedra que, sentado a la derecha de la escena central de *La batalla de Cascina*, trata de endosarse las calzas, Vasari pasa sin transición de admirar la precisión del detalle anatómico de sus *músculos y nervios* a maravillarse al ver cómo el artista expresa *cuánto* [el viejo] *sufre y se afana* [con todo su cuerpo] *hasta la punta de los pies* en conseguir lo que intenta.

Desnudo masculino de un estudio para *La batalla de Cascina*, Florencia, Casa Buonarroti

El cartón de Miguel Angel se conservó durante unos años en el sitio donde el artista lo había realizado. Benvenuto Cellini recuerda en *La Vita* el impacto que *La batalla de Cascina* le produjo cuando él era un muchacho. En su opinión, Miguel Angel nunca hizo nada mejor.

Vasari enumera una lista de artistas, *todos ellos óptimos maestros florentinos*, que basaron su estilo en su estudio: Ridolfo Ghirlandaio, Rafael Sanzio de Urbino, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Alonso Berruguete, Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso Fiorentino, Maturino, Niccolo Tribolo (muchacho entonces, precisa Vasari), Jacopo Pontorno y Pierino del Vaga.

De un modo que recuerda la muerte de Orfeo por las Ménades el cartón desapareció, en el invierno de 1515 a 1516. Fue troceado, al parecer con la finalidad de atender las demandas de todos los artistas que pretendían estudiarlo. Hay testimonio de la existencia de diversos fragmentos en diversas colecciones hasta mediados del siglo XVI.

Segunda estancia en Roma: 1505-1512

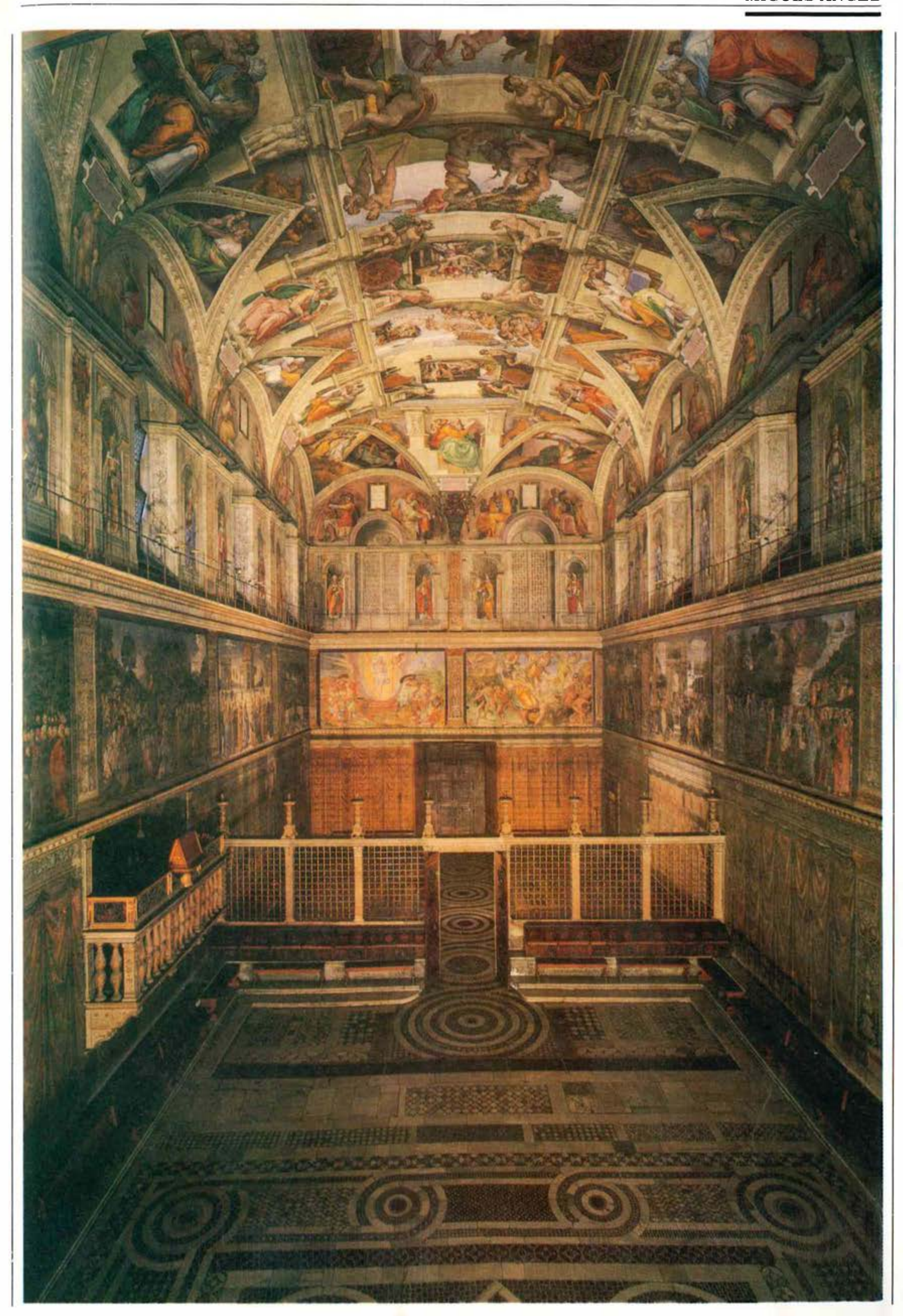
EL papa Julio II encargó a Miguel Angel su tumba, o monumento funerario en marzo de 1505. Este encargo, recibido justamente cuando el artista cumplía 30 años, señaló sin duda el punto crucial de su carrera.

La producción que había llevado a cabo hasta entonces es prodigiosa. A las obras que he mencionado en capítulos anteriores y algunas que he omitido habría que añadir otras que se han perdido, como una estatua de *Hércules*, de mármol, de aproximadamente 2,50 metros de altura, realizada entre 1492 y 1494, que se conservó durante mucho tiempo en el jardín de Fontainebleau; una de *Cupido* o *Apolo*, en mármol, de tamaño natural, realizada durante la primera estancia en Roma por encargo de Jacopo Galli, y finalmente otra de *David*, en bronce, de aproximadamente 1,40 metros de altura, que le encargó Pierre de Rohan, Mariscal de Gié, en 1502, mientras Buonarroti estaba trabajando en la imagen gigantesca de mármol del mismo héroe. Para entender lo que esto significaba, el lector de hoy debe recordar de nuevo la carencia de medios mecánicos propia de la época y la reticencia de Miguel Angel a trabajar con ayudantes. Aunque quizá convendría no ser tan literal en esto último como lo es Vasari. Es difícil imaginar que las incontables jornadas de trabajo que debieron invertirse en el pulido de *La Piedad* vaticana hasta llegar a su acabado actual fueran todas del propio Miguel Angel sin el concurso mecánico de ninguna otra mano. Pero, aun así, la capacidad de trabajo que el artista demostró durante este decenio fue totalmente excepcional.

En 1505 este inmenso esfuerzo había alcanzado un amplio reconocimiento. El gobierno de Florencia había pedido a Miguel Angel que llevara a cabo, junto a Leonardo, entonces el maestro más famoso de Italia, los frescos del espacio políticamente más representativo de la ciudad. De la relevancia pública de la estatua de *David* ya se ha hablado en el capítulo anterior. Antes de que esta obra quedara acabada, los Obreros del Duomo le habían encargado en abril de 1503 una serie de doce Apóstoles de mármol de aproximadamente 2,70 metros cada uno, un programa que apenas si había tenido tiempo de iniciar y que previsiblemente le hubiera debido tener ocupado durante varios años.

En el desarrollo subsecuente a su larga carrera no se vuelve a encontrar ya ningún escenario tan satisfactorio y prometedor como el que se acaba de describir. No es de extrañar pues que el propio Miguel Angel, por medio de su biógrafo Condivi, se refiera al encargo de la *Tumba de Julio II* como a la tragedia de su vida. Tragedia, por

Vista de conjunto de la Capilla Sixtina, Vaticano



supuesto, porque no llegó a realizarse; pero también porque el espectro de este proyecto, mil veces reanudado, y nunca terminado, le persiguió durante décadas.

¿Por qué aceptó Miguel Angel el encargo de Julio II?

Conviene recordar aquí lo que he dicho en el capítulo anterior acerca del papel creciente de Roma como foco central de la vida italiana y en buena medida de toda la Cristiandad. La importancia de Roma había comenzado a aumentar tras el final del Cisma de Avignon, pero el proceso se aceleró durante la crisis peninsular de la última década del siglo, que Alejandro VI supo aprovechar para consolidar el poder político del papado. Sin embargo, en Italia e incluso en Roma el segundo papa Borgia seguía siendo visto como un extranjero. Su sucesor, Francesco Piccolomini, era italiano y pertenecía a una familia sienesa de hombres de letras que había dado varios prelados y un papa; pero vivió sólo ventiséis días tras su nombramiento. Estos precedentes explican las expectativas que despertó la nominación de Julio II. Giuliano della Rovere, también italiano, político y militar, tenía un perfil diferente al del sabio franciscano, Pío III, cuyo pontificado había sido breve. El nombre de Julio, que eligió al acceder al pontificado, en una época de apogeo de los estudios humanísticos y en la ciudad donde la primera dinastía imperial había llevado ese mismo nombre familiar, era ya un programa político. La restauración de Roma en su grandeza antigua iba a ser la preocupación central de su pontificado.

El monumento funerario, que Julio II encargó a Miguel Angel al poco tiempo de acceder al solio papal, con la manifiesta intención de decidir y controlar con tiempo suficiente su forma y estilo, era la contribución más personal del nuevo Papa al programa de monumentalización del Vaticano que sus predecesores habían iniciado. El monumento funerario, ubicado casi siempre en una capilla lateral de una iglesia, fue un tipo bien conocido durante la Edad Media; sin embargo, al encargar a Miguel Angel el suyo, Julio II pensaba en algo radicalmente distinto por su carácter y sus dimensiones. Si se hubiera llevado a cabo, hubiera sido un túmulo exento, dispuesto (quizá) en la nave central de la iglesia de San Pedro (la medieval, no la que ahora vemos), cuya decoración hubiera requerido unas cuarenta estatuas de tamaño natural, sin contar los elementos arquitectónicos y los relieves.

Más abajo se comentará este proyecto de Miguel Angel, el primero de varios, para la tumba de Julio II. De momento baste decir que el artista recibió un adelanto de 1.000 ducados para iniciar los preparativos; es decir, elegir el mármol en Carrara, contratarlo, supervisar su extracción y transporte hasta Roma, almacenarlo allí y montar un taller junto a la plaza del Vaticano, donde podría ser visitado frecuentemente por el Papa. Estos preparativos le ocuparon por algo más de doce meses, durante ocho de los cuales estuvo en Carrara. De la estancia de Carrara nos ha llegado una interesante noticia (seguramente un recuerdo de Miguel Angel en su vejez): según Vasari, el artista imaginó o planeó hacer (*ebbe molti capricci di fare*), para dejar memoria de sí mismo a la posteridad, como los antiguos, unas estatuas colosales en correspondencia, por su tamaño, con la masa de las montañas (*invitato da quei massi*).

Durante ese tiempo la relación de Miguel Angel con Julio II se fue deteriorando. Hoy es difícil saber en qué grado se trataba de un conflicto personal, como quiere la leyenda iniciada por Condivi y por Vasari y magnificada por la literatura popular postrromántica. Es indudable que debió haber conflicto y fascinación mutua entre estas dos personalidades tan representativas de una época que situaba el carácter y la energía de la voluntad en el centro de su sistema de valores. Por lo que se refiere a Miguel Angel, educado desde la infancia de una forma que acentuaba los rasgos patriarcalistas de la cultura de su tiempo, la figura de Julio II era quizá la que más se acercaba a esa especie de padre ideal que había perdido durante su adolescencia con la muerte de Lorenzo el Magnífico. Pero, por otra parte, es indudable que el conflicto superaba lo personal; el Papa, por un lado, tenía razones objetivas y de peso para abandonar el proyecto, como veremos más abajo, mientras Miguel Angel, por otro, pensando en la oportunidad que el encargo suponía para su carrera artística, se resistía encarnizadamente a aceptar la realidad.

La ruptura fue dramática, teatral, como tantas veces había de ocurrir durante la vida de Buonarroti. El Papa había encargado a Bramante el proyecto de reforma del templo de San Pedro. Esto suponía en primer lugar, como veremos en otro capítulo, que abandonaba el proyecto de Giuliano da Sangallo, que Miguel Angel defendía. Pero, además, implícitamente, aunque no hubiera anulación expresa del encargo a Miguel Angel, se sabía que el monumento funerario no tenía cabida en el edificio diseñado por Bramante. Al mismo tiempo, el escultor, que al parecer se había endeudado seriamente en los preparativos, tuvo que enfrentarse, según relata Condivi, con la morosidad de los administradores económicos pontificios. Irritado y humillado, Buonarroti escapó clandestinamente de Roma y volvió a Florencia poco antes de que se pusiera la primera piedra de la nueva Basílica de San Pedro el 18 de abril de 1506.

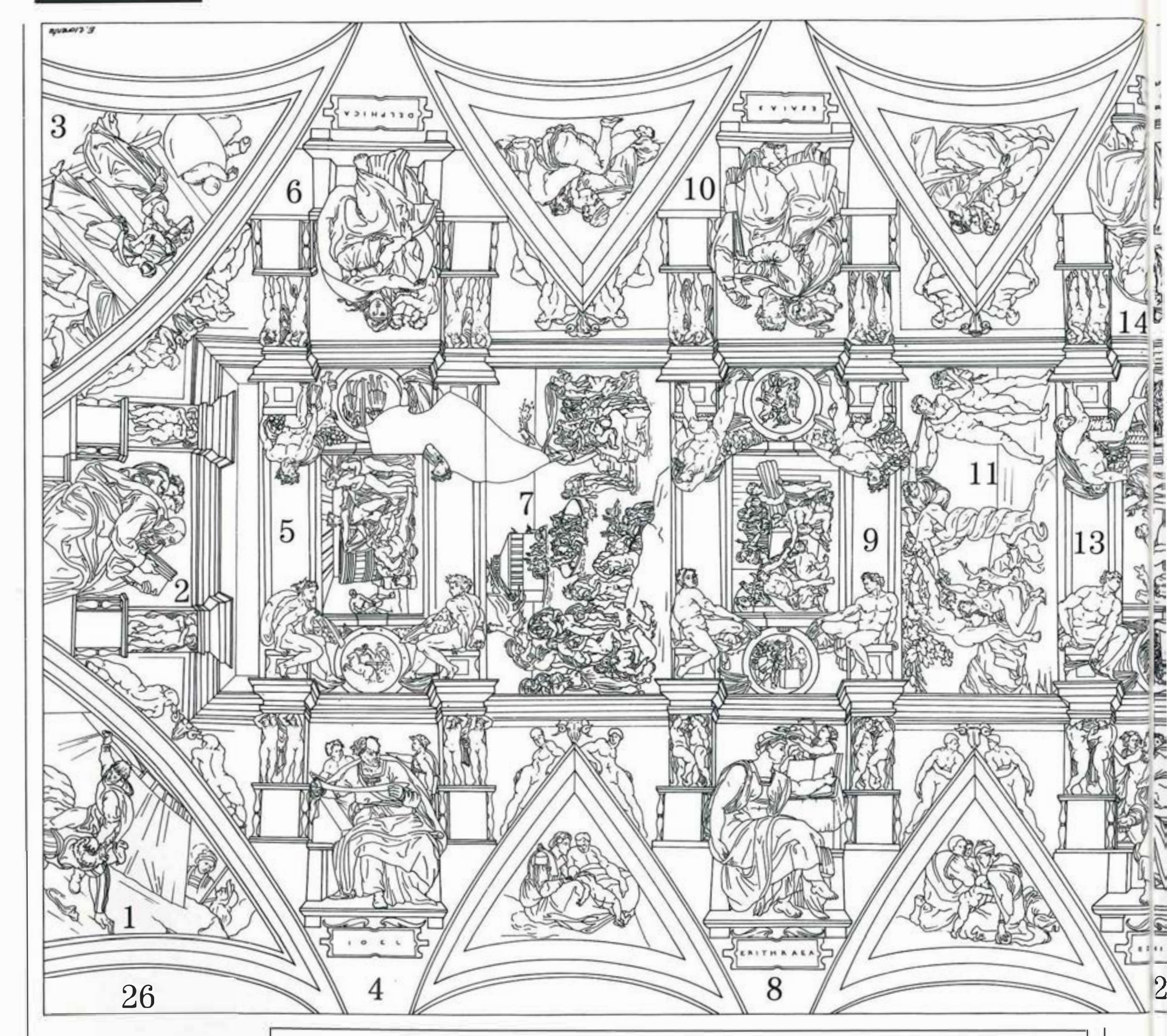
La ruptura entre Miguel Angel y Julio II fue dramática, teatral, como tantas veces había de ocurrir en la vida del artista

Durante el verano, en Florencia, mientras iban y venían embajadas, órdenes y misivas diversas de Julio II, y mientras iniciaba gestiones para ir a trabajar a Constantinopla con el sultán (esto al menos es lo que asegura Condivi), Miguel Angel retomó el programa de los doce profetas. De esa época debe ser, según Tolnay, la estatua de *San Mateo*, que se conserva en Florencia en el Museo de la Academia. Por su grado de inacabado, esta figura se asocia muchas veces a los *esclavos*, destinados precisamente a la tumba de Julio II, que se conservan en el mismo museo, aunque éstos fueron ejecutados casi treinta años más tarde. En el hecho de que quedaran también finalmente inacabados sentiríamos la tentación de ver una especie de justicia poética, si no fuera porque sabemos que éste fue el destino de una gran parte de los proyectos escultóricos que Buonarroti concibió durante los últimos sesenta años de su vida.

Mientras tanto, la presión de Julio II sobre Miguel Angel iba aumentando. El Papa, victorioso en su guerra contra la familia Bentivoglio, había entrado en Bologna, y allá se presentó Miguel Angel con una soga al cuello en noviembre de 1506. Para entender la complejidad del gesto conviene saber que los Buonarroti creían tener derecho a usar por herencia el título de condes de Canosa; es decir, condes de la población en la que el emperador alemán Enrique IV se había presentado como penitente, en 1077, con la soga al cuello ante el papa Gregorio VII.


DELPHICA
ESAIAS
IOEL
ERITHRAEA


EZECHIEL
PERSICHA



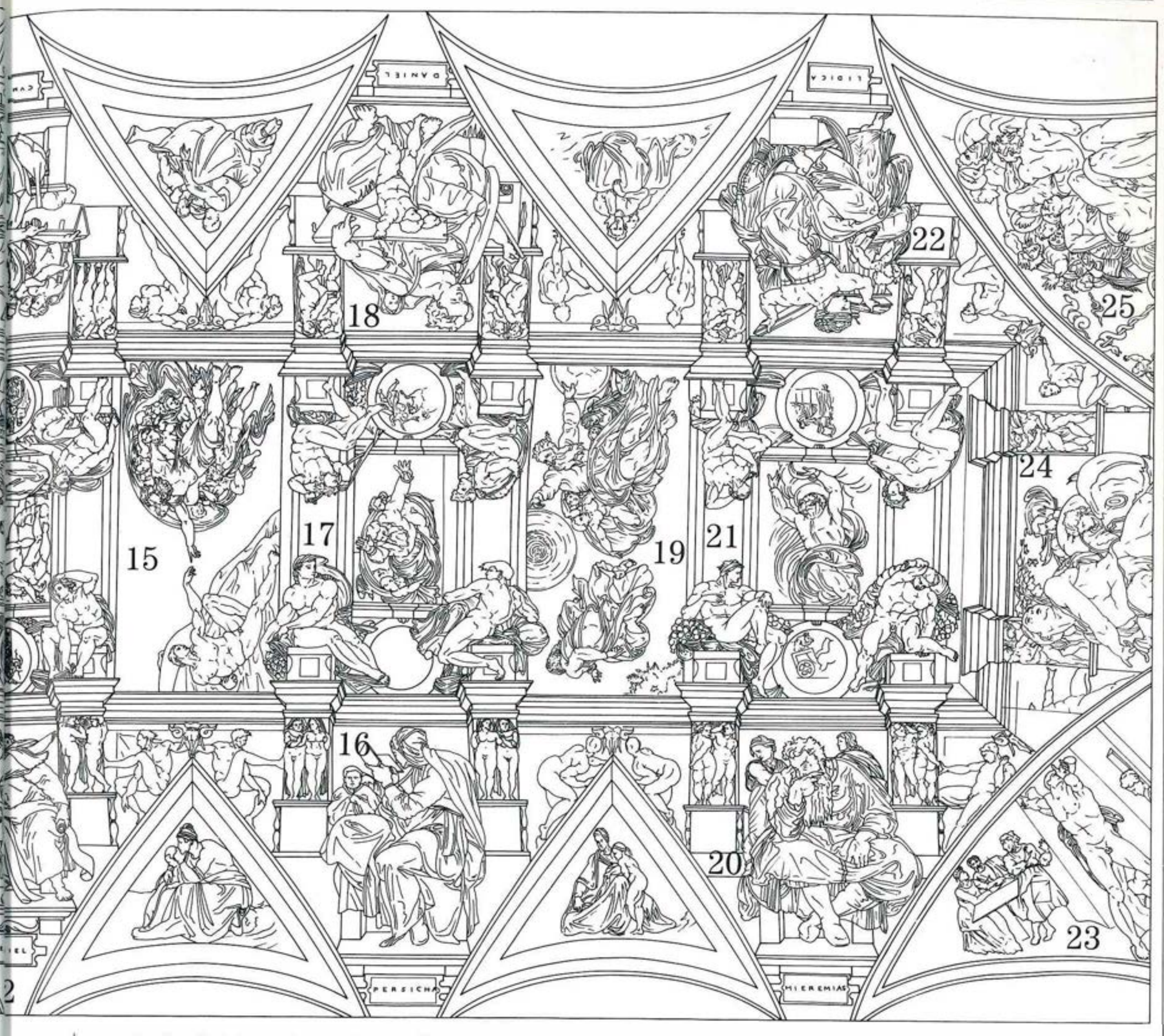
Bóveda de la Capilla Sixtina

Esquema iconográfico clave

1. *David y Goliat*
2. *El profeta Zacarías*
3. *Judit y Holofernes*
4. *El profeta Joel*
5. *La ebriedad de Noé*
6. *La Sibila Délfica*
7. *El Diluvio Universal*
8. *La Sibila Eritrea*
9. *El sacrificio de Noé*
10. *El profeta Isaías*
11. *La Tentación y Expulsión del Paraíso*
12. *El profeta Ezequiel*
13. *La Creación de Eva*
14. *La Sibila Cumea*
15. *La Creación de Adán*
16. *La Sibila Pérsica*
17. *La separación de las aguas y el firmamento*
18. *El profeta Daniel*
19. *La Creación de los astros y la Creación de las plantas*
20. *El profeta Jeremías*
21. *La separación de la luz y las tinieblas*
22. *La Sibila Líbica*
23. *El castigo de Amán*
24. *El profeta Jonás*
25. *La serpiente de bronce*

26 al 43. Los antepasados de Jesús

En las páginas anteriores, bóveda de la Capilla Sixtina



Julio II hizo al penitente Buonarroti otro encargo monumental, una efigie sedente de sí mismo, representado en el acto de dar la bendición. La imagen había de ser instalada sobre la puerta de la iglesia de San Petronio. Dado el emplazamiento y las demás circunstancias del encargo, se hizo en bronce, pese a las protestas de Miguel Angel. La fundición en bronce *non è mia arte*, decía; aunque esta protesta quizá fuera motivada por consideraciones económicas ya que, según escribió luego en una carta (1523), los 1.000 ducados que había recibido por el encargo se le fueron en gastos, de modo que al decir que fundir en bronce no era su oficio lo que intentaba era desplazar la responsabilidad económica de la fundición sobre el comitente. Con la ayuda de dos asistentes, la estatua quedó terminada en dieciséis meses. Fue bendecida en marzo de 1508. Según Vasari era de cinco brazas (es decir, en torno a tres metros), según Condivi tres veces mayor que el tamaño natural (es decir casi el doble que la dimensión que da Vasari), que es la medida recomendada por los antiguos para las estatuas colosales. La verdad es que ninguno de los dos la vio. Los Bentivoglio volvieron a Bologna en diciembre de 1511 y la estatua de Julio II fue destruida.



La bóveda de la Capilla Sixtina

Francesco della Rovere, elegido Papa bajo el nombre de Sixto IV en 1471, había dado un gran impulso al programa de consolidación y monumentalización del Vaticano. Su aportación más importante había sido la demolición de la Vieja *Grande Cappella* y la construcción, en el mismo lugar y para las mismas funciones, de un edificio nuevo que, andando el tiempo, vino a conocerse, por el nombre del Papa, como *Cappella Sistina*.

Las actividades litúrgicas del Papa se desarrollaban en el siglo XV según un esquema tripartito en cuanto a los espacios usados. Para la misa diaria y los actos de culto y devoción más personales usaba la llamada *Cappella Segreta*, que formaba parte de sus aposentos privados. En determinadas ocasiones, como la Misa de Navidad, el Papa



El Diluvio Universal (detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)

oficiaba en la Basílica de San Pedro, en un espacio abierto para todos los fieles de la Cristiandad. La llamada *Grande Cappella* (edificio) se usaba para los actos litúrgicos en que participaba la llamada *Cappella Pontificia* (órgano de la Curia), un grupo de aproximadamente doscientas personas en el siglo XV, cuya composición, cambiante en el tiempo, estaba fijada por la costumbre, pero que incluía junto a los veinte cardenales residentes, los embajadores y los visitantes más destacados, lo que se podrían considerar cargos más importantes de la Curia. Era, en resumen, el espacio litúrgico de la Corte papal. Pronto empezó a usarse también para los cónclaves cardenalicios en que se nominaba al nuevo Papa. Era lógico que este espacio de funciones, en parte religiosas, en parte áulicas, ocupara la atención preferente de los pontífices de finales del siglo XV.

Sixto IV ordenó en 1477 en atención a su estrechez y mal estado la demolición de la vieja *Grande Cappella*, un edificio del que sabe-



mos poco. El nuevo edificio se levantó en el mismo sitio con asombrosa rapidez. El primer acto de culto se celebró el 9 de agosto de 1483, aniversario de la elección del Papa.

La nueva *Grande Cappella* era, y sigue siendo, una fábrica considerable. Construida de ladrillo y mortero como los antiguos monumentos romanos, su volumen y altura dominaban, cuando Miguel Angel llegó a Roma, tanto el viejo edificio de la Basílica de San Pedro como las dependencias del palacio pontifical. En su interior se superponen tres niveles. La capilla propiamente dicha, situada en el centro, es un gran espacio paralelepipédico cubierto por una bóveda. Sus proporciones obedecen a relaciones aritméticas: la longitud equivale a tres veces la anchura y la altura a la mitad de la longitud. La altura, desde el suelo hasta lo alto de la bóveda, es de algo menos de 20 metros. En la mitad aproximadamente de esa altura una cornisa de suficiente vuelo como para permitir el paso de una persona recorre todo el perímetro. O mejor dicho, lo recorría antes de que Miguel Angel eliminara la parte correspondiente al muro del altar, cuando lo reconstruyó en 1535 para pintar el fresco del *Juicio Final.* Por encima de la cornisa el muro se adelgaza y en él se abre una serie de ventanas. Originalmente eran dieciséis, seis en cada uno de los muros largos y dos en cada uno de los cortos; en la intervención de 1535 Miguel Angel tapó las dos del muro del altar.

Por debajo de la cornisa, separados por una imposta sencilla, corren dos órdenes de pilastras que definen dos hileras superpuestas de paños rectangulares situados debajo de las ventanas con dieciséis en cada hilera. Los paños tienen unas proporciones básicas (derivadas en último término de las del edificio) de 3:4 en horizontal. Esta ordenación arquitectónica da al espacio interior de la capilla un carácter visualmente muy estático y acusadamente *quattrocentista.* La bóveda acentúa más aún esa impresión. Es una bóveda de doble curvatura, bastante rebajada, que se apoya sobre un tercer orden de pilastras dispuestas entre las ventanas sobre la cornisa. Estas pilastras definen en el muro unos rectángulos, iguales a los de los paños inferiores, de una anchura equivalente al triplo de la ventana y rematados por un luneto cuyo radio es, lógicamente, tres veces el del arco de medio punto de ésta. El encuentro de estos lunetos con la bóveda se resuelve por medio de una especie de pseudopechinas que, para simplificar y a falta de un término arquitectónico específico, denominaremos de ahora en adelante, y según el uso bibliográfico establecido para la Capilla Sixtina, simplemente *pechinas.*

Zacarías (detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)

Como era frecuente en el siglo XV, el diseño arquitectónico del interior de la Capilla Sixtina respondía a una concepción que tenía en cuenta la decoración. No hay frontera clara de separación entre la arquitectura y la pintura; así, por ejemplo, las pilastras que recorren los muros perimetrales son pintadas en los tres órdenes y tienen bulto en los dos superiores, pero carecen de él en el bajo.

Cuando Sixto IV inauguró la capilla, en agosto de 1483, el proyecto de decoración pictórica estaba probablemente terminado. Los dieciséis paños rectangulares del orden bajo estaban pintados con colgaduras fingidas de brocado que llevaban las armas del Papa (con el roble que constituye el emblema familiar de los della Rovere). Es de suponer que en las celebraciones litúrgicas más importantes se pondrían colgaduras de brocado real con los colores prescritos por la liturgia. Bastante más tarde, en el segundo decenio del siglo XVI, León X encargaría a Rafael para ese lugar los famosos tapices con episodios de la vida de san Pedro y san Pablo.

En los dieciséis paños del primer orden había grandes *historias* pintadas al fresco. Siguiendo una tradición litúrgica que se remonta a las primeras basílicas cristianas de Roma, estos frescos ponían en paralelo el Antiguo y el Nuevo Testamento. Así, en la Capilla Sixtina, el muro de un lado muestra episodios de la vida de Moisés, *dador* de la Ley antigua o *escrita*, y el del lado opuesto episodios de la vida de Jesús, *dador* de la gracia o Ley nueva, evangélica. La demolición y substitución del muro del altar por Miguel Angel en 1535 ha dejado actualmente la serie reducida a catorce frescos. Sólo doce de ellos se conservan en su estado original; los dos correspondientes al muro de entrada fueron pintados de nuevo, con los mismos motivos iconográficos, a finales del siglo XVI, cuando se hizo una importante restauración del muro. Los frescos están ordenados de modo que los pares opuestos se corresponden temáticamente; por ejemplo, el Sermón de la Montaña o de las Bienaventuranzas (vida de Jesús) está situado en frente del episodio en el que Jehová da a Moisés el Decálogo en el monte Sinaí. Unas inscripciones que corren a lo largo de la cornisa se refieren a las escenas a modo de título y orientación hermenéutica. Así, por ejemplo, para las dos escenas anteriormente mencionadas dicen *Promulgatio Evangelicae Legis per Christum* y *Promulgatio Legis Script[a]e per Moisem:* Promulgación de la Ley Evangélica por Cristo (Sermón de las Bienaventuranzas) y Promulgación de la Ley Escrita por Moisés (Moisés recibe las tablas de la Ley).

La Sibila Délfica (detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)

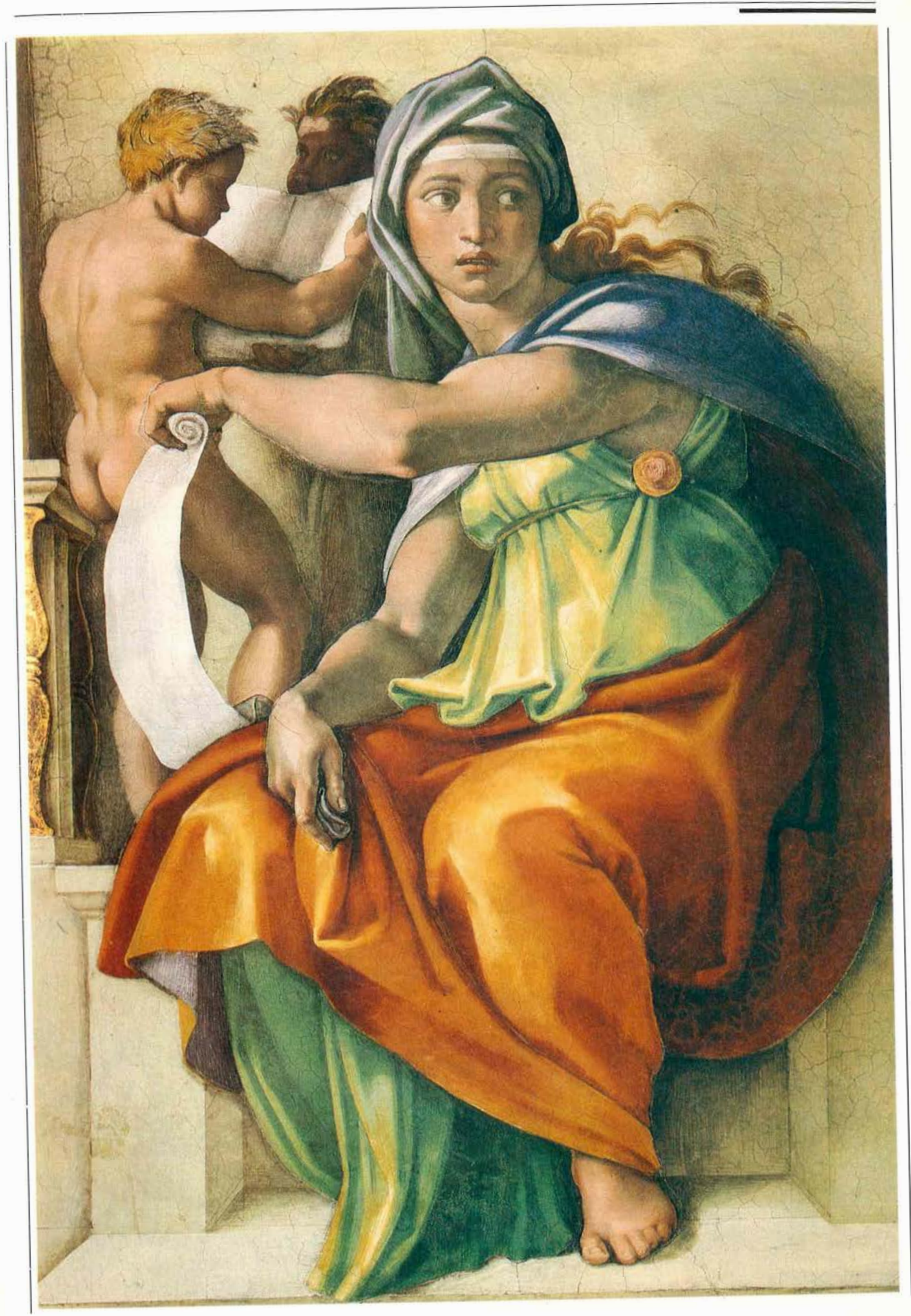
El programa iconográfico se completa con una serie de figuras, pintadas en nichos fingidos, dispuestas a ambos lados de cada una de las ventanas sobre la gran cornisa y debajo de la bóveda. Representan a los primeros papas, es decir, los anteriores al decreto de Constantino, desde Pedro, Lino y Cleto (ausentes hoy estos tres, porque estaban pintados en el muro del altar, donde ahora está el *Juicio Final)* hasta Marcelo. Con su testimonio de mártires quedaba consagrada la cadena de la legitimidad del Papa como sucesor de Cristo, con las funciones de sacerdote, predicador, o fuente de doctrina, guardián de la Ley y juez supremo de la herejía. Finalmente, por encima de la serie de los Papas, la bóveda misma estaba pintada de azul oscuro con estrellas doradas, siguiendo una tradición gótica de la que la *Cappella Scrovegni* de Padua es un ejemplo destacado.

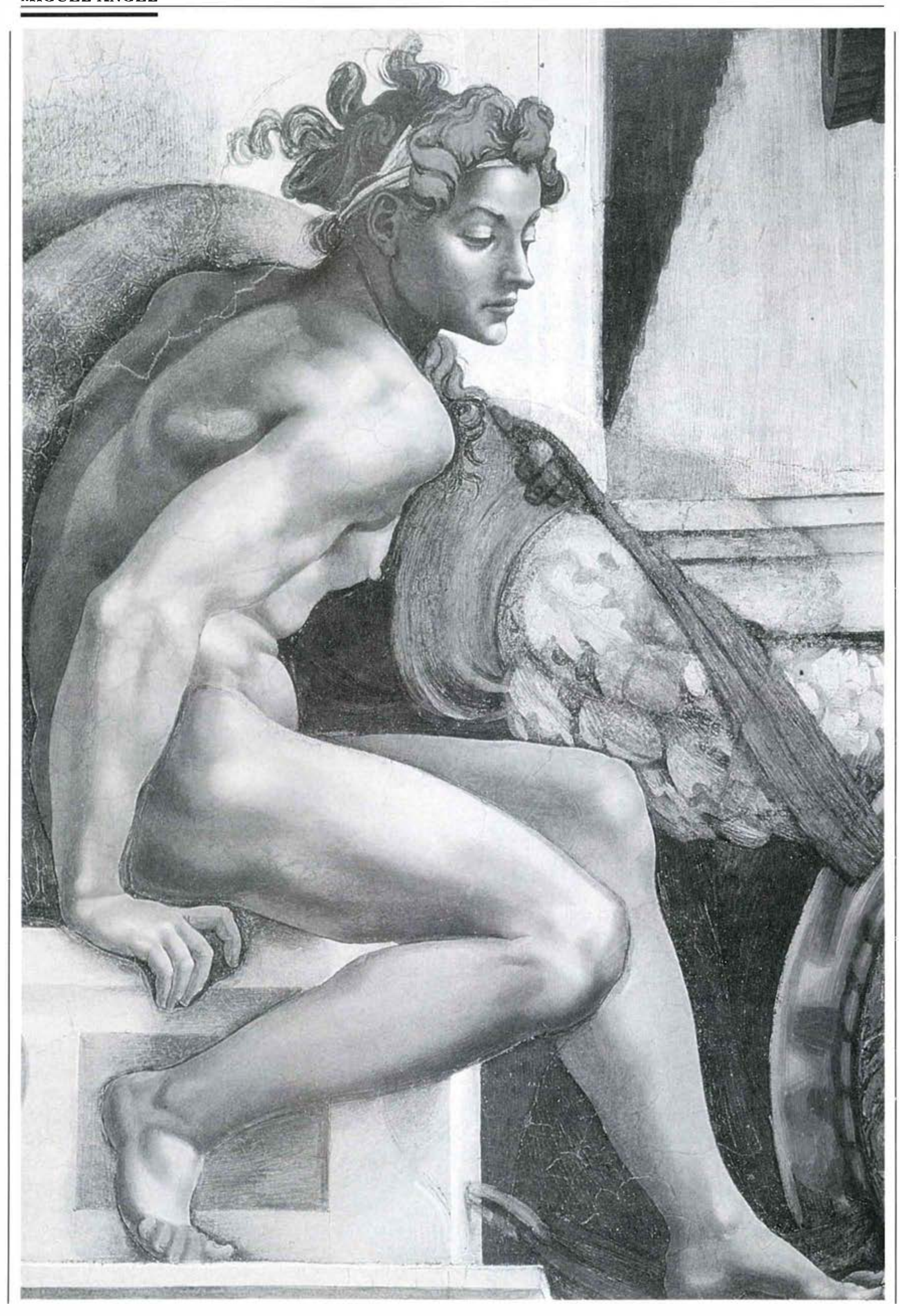
Bramante y Rafael, enemigos de Miguel Angel

Los frescos murales de la Capilla Sixtina tienen un papel importante en la historia del arte. Sixto IV confió los encargos a Piero Perugino, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli y Lucca Signorelli. La estancia en Roma de estos artistas, junto con los miembros de sus talleres, a comienzos de la década de los 80 dio sin duda un impulso importante a la función que Roma empezaba a desempeñar como foco central y escenario de la síntesis estilística del Alto Renacimiento.

Si consideramos que la decoración de la Capilla Sixtina estaba completa, y que era una obra iconológicamente adecuada y reciente, aunque su estilo quizá podía empezar a ser considerado algo anticuado, no se acaban de entender las razones que movieron a Julio II a encargar a Miguel Angel que pintara de nuevo la bóveda.

Vasari y Condivi (este último con más detalles y cargando más las





tintas) dan una explicación que es probablemente la que el propio Miguel Angel quiso transmitir a la posteridad. Según ellos, quien tuvo la idea y logró convencer al Papa, mientras Miguel Angel estaba en Bologna, fue Bramante. Sus motivos habrían sido poco confesables: convencido de que la carrera del joven Rafael, su protegido, estaba siendo eclipsada por la de Miguel Angel, habría tratado de arrebatar al escultor florentino el encargo de la tumba de Julio II, para impedir que confirmara ya definitivamente su reputación, y le habría forzado a realizar en cambio, para que fracasara, un difícil trabajo al fresco.

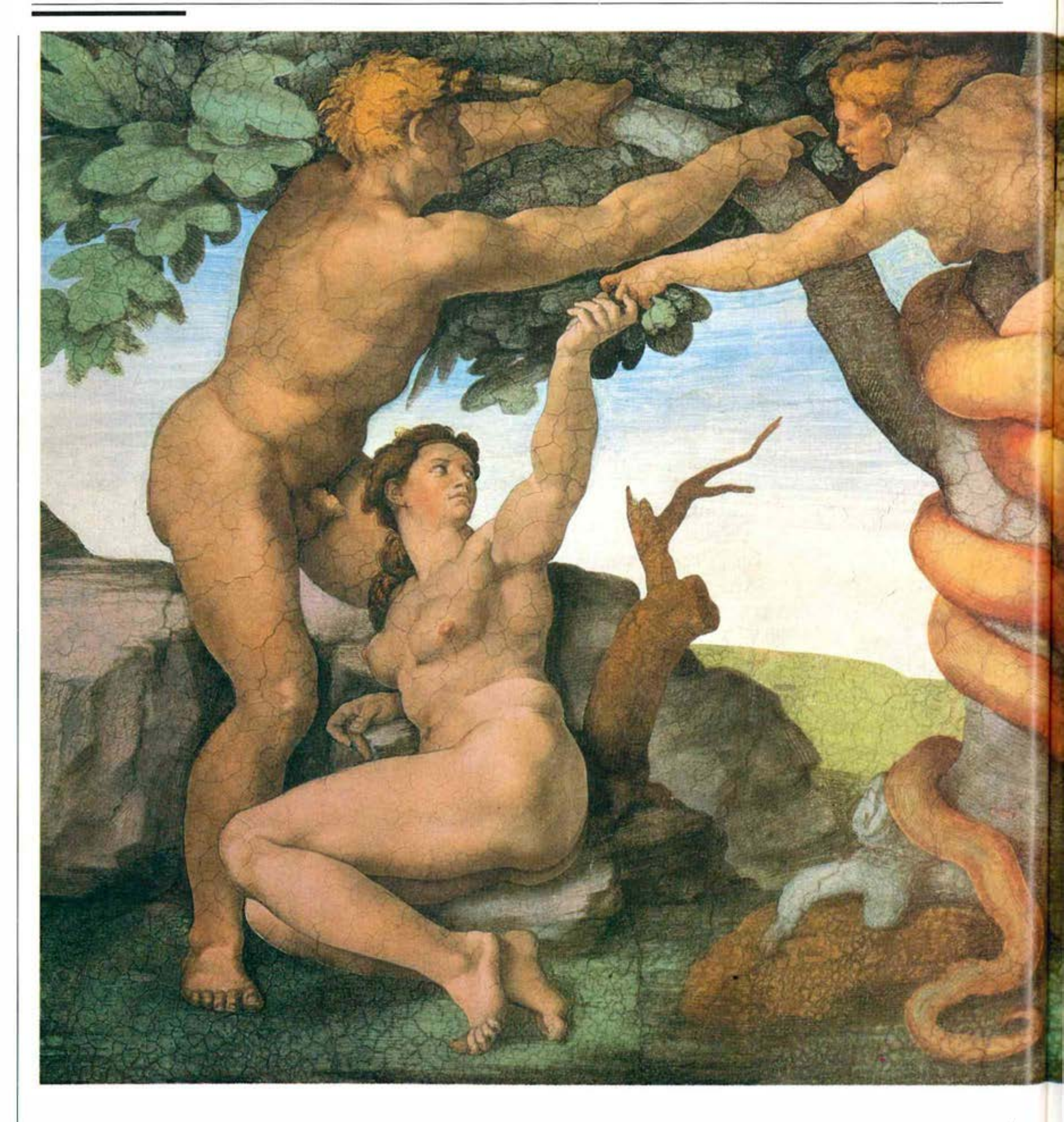
En la explicación se pone tan evidentemente de manifiesto la bien conocida neurosis de Miguel Angel respecto a Bramante y a Rafael que corremos el riesgo de pasar por alto algunos elementos verosímiles que contiene. Es verosímil, en primer lugar, que Bramante hubiera tenido un papel activo, aunque circunstancial, en la suspensión del encargo de la tumba. Era un proyecto que se acomodaba difícilmente con el suyo propio para el edificio de la nueva Basílica de San Pedro. También sabemos que juzgaba a Miguel Angel incapaz de pintar la bóveda y comunicó su opinión al Papa; así lo escribió Piero Roselli, maestro de obras del Vaticano, en una carta dirigida al propio Miguel Angel el 10 de mayo de 1506, es decir, pocos días después de la escapada del escultor a Florencia. Esta carta demuestra por cierto que Julio II tenía ya entonces la intención de hacerle el encargo a pesar del escepticismo de Bramante. Es verosímil, finalmente, que el Papa pensara compensar con ese encargo a Buonarroti por la suspensión del contrato de la tumba.

Sin embargo, hay que reconocer que estas razones carecen del peso suficiente para explicar la decisión de Giuliano della Rovere de substituir, aunque fuera de modo parcial, pero con alto coste, la obra que, terminada apenas veinticinco años atrás, había epitomizado las ambiciones políticas y artísticas de su tío Francesco.

Recientemente, con motivo de los trabajos de restauración pictórica de la bóveda, se ha buscado una explicación adicional más convincente en la historia constructiva del edificio. Parece que la Capilla Sixtina, una fábrica que por su diseño debería disfrutar de una solidez a prueba de bomba, tuvo problemas de cimentación atribuibles a la naturaleza del terreno. Es posible incluso que hubieran sido esos problemas los que motivaron en su día la demolición del edificio medieval preexistente y la construcción del nuevo. Los archivos vaticanos dan testimonio de desperfectos importantes que se fueron produciendo en el nuevo edificio durante más de un siglo tras su conclusión. Así, por ejemplo, en la Navidad de 1522 un fragmento del arquitrabe de la puerta principal se desplomó y mató al guardia suizo que estaba al lado de Adriano VI. Tratándose de problemas de asentamiento diferencial de los muros, necesariamente hubieron de repercutir en la bóveda, y de hecho se han encontrado en ella, reparadas, grietas considerables anteriores a la intervención de Miguel Angel.

Lo cierto en todo caso es que, tras haber terminado la estatua de Bologna, Miguel Angel fue a Florencia en marzo de 1508, pero a finales de ese mismo mes o comienzos del siguiente fue llamado a Roma por el Papa y el 10 de mayo de 1510 firmaba el primer recibo a cuenta de los frescos de la bóveda. En una carta del 13 de mayo el artista encarga una importante cantidad de pigmentos a Florencia. En julio estaba terminado el andamio (otro motivo de conflicto con Bramante que también relata Vasari). Sin embargo, apoyándose en la documen-

Personaje desnudo sobre el *Trono de Joel* en un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina



tación, Tolnay propone la hipótesis de que Miguel Angel no empezó a pintar hasta enero de 1509. Parece razonable suponer que los meses transcurridos se emplearon, no sólo en preparar la base del fresco (el *ariccio)*, sino en reparar la bóveda.

Los doce Apóstoles

Según los testimonios de la época, el encargo de Julio II tenía como objeto la representación de los doce Apóstoles. Este parece ser, en efecto, el único elemento iconográfico que en términos teológicos cabría imaginar como completamente congruente al programa de Six-



to IV. Los Apóstoles habrían formado un eslabón lógico entre los episodios de la vida de Jesús y la serie de los primeros papas. Pero hay también otra razón, de naturaleza totalmente distinta, que podría haber aconsejado esta opción. Tiene que ver con las condiciones geométricas que rigen la forma de la bóveda. Entre las dieciséis pechinas que la estructuran perimetralmente debería haber dieciséis segmentos de bóveda que vendrían a apoyarse sobre dieciséis pilastras en el tercer orden. Ahora bien, la Capilla, tal como fue construida (o tal como la dejó Miguel Angel después de la reparación), presenta la peculiaridad de que las dos pechinas de cada esquina, las que corresponderían a los dos lunetos finales de los dos muros que se encuentran, se funden para formar una sola *pechina* especial de gran tamaño. Eliminados los de las esquinas, quedan, pues, en la bóveda doce

La Tentación y Expulsión del Paraíso **(detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)**

segmentos descendentes. Lo que se asocia automáticamente en el pensamiento eclesiástico con el número doce son los Apóstoles.

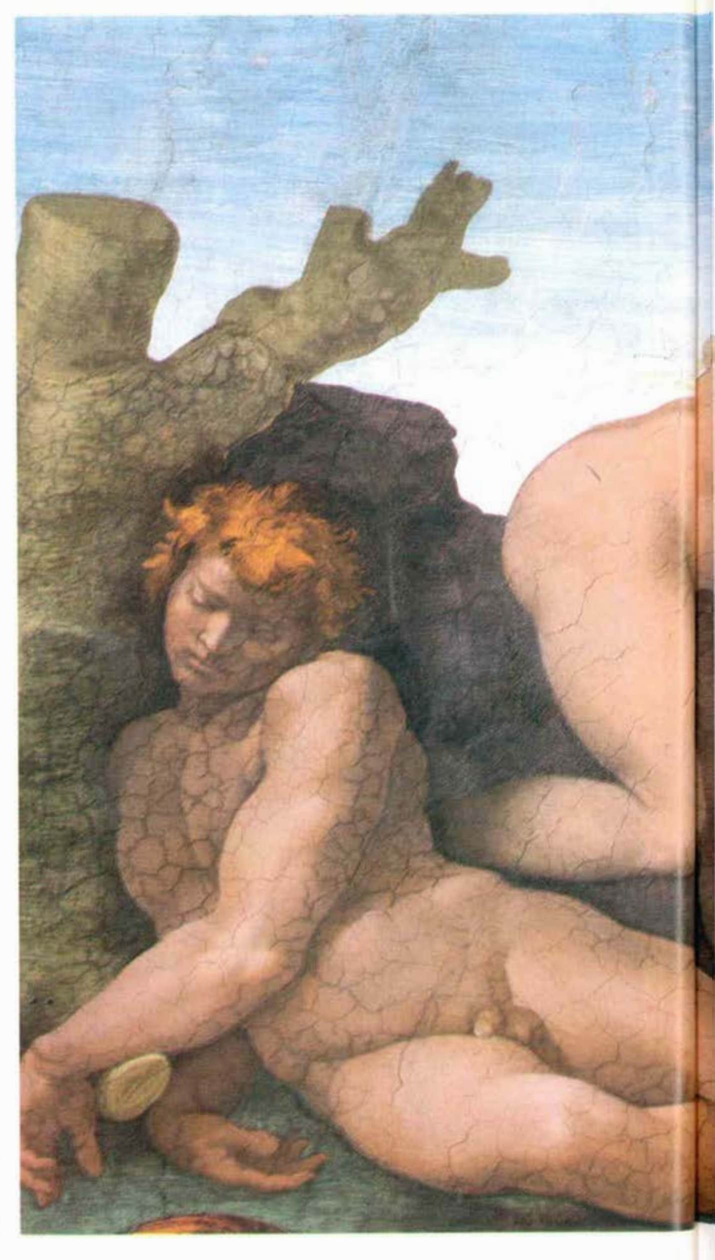
Como veremos, en la versión final del proyecto de Miguel Angel se encontró otra respuesta distinta al número doce; pero se conserva un dibujo de su mano en el British Museum que permite imaginar el aspecto que habría tenido con los Apóstoles. Su característica más importante es el tipo de arquitectura que finge: una bóveda encofrada a la romana en cuya estructura reticular compleja se combinan cuadrados rectangulares y círculos de distintas dimensiones. Este tipo de bóveda no se construía todavía a comienzos del siglo XVI, y la propuesta de Miguel Angel habría sido uno de los primeros ejemplos de su representación pintada. Otro, prácticamente contemporáneo, que sí se realizó y podemos ver hoy, se debe a un artista de la generación anterior: la bóveda del coro de Santa María del Popolo, pintada por Pinturicchio. El tipo tuvo una historia gloriosa en la década siguiente, de la mano de Rafael y Giulio Romano. Entre las razones que suelen aducirse para su éxito, la más frecuente es el prestigio que le otorgaba su uso antiguo en los edificios monumentales de la Roma imperial. Cabría añadir otras dos que explican además su pervivencia en la arquitectura europea hasta el siglo XIX. La primera es de carácter profesional: en contraste con las bóvedas de cantería, cuyas formas estaban muy condicionadas por razones técnicas constructivas y que pertenecían por ello al ámbito profesional de los maestros canteros, las bóvedas encofradas estaban menos condicionadas técnicamente en cuanto a su apariencia visual. Su estructura formal podía decidirse con gran libertad sobre el papel. Su uso tendía así a ampliar el ámbito profesional del arquitecto artista frente al del maestro de obras. La segunda razón tiene que ver precisamente con la apariencia visual: nada pesa tanto sobre el carácter de un espacio como la naturaleza de su bóveda; cubrir un espacio con una bóveda encofrada y pintada era la manera más segura de conferirle una expresividad radicalmente distinta.

Eva* en un detalle de *La Tentación y Expulsión del Paraíso

Este último aspecto es importante para entender la significación histórica del proyecto de Miguel Angel. En muchas explicaciones actuales se habla de varios proyectos (dos o, según algunos autores, tres) para la bóveda de la Capilla Sixtina, acentuando las diferencias entre ellos. Una causa frecuente de confusión es la creencia de que el dibujo del British Museum apuntaba a una propuesta en la que, aparte de las figuras de los Apóstoles, el resto de la decoración hubiera sido estrictamente *geométrica*. Esta suposición es inverosímil; los paneles circulares o cuadrangulares del fingido encofrado hubieran estado, sin duda alguna, decorados y probablemente pintados con figuras. Basta ver la bóveda de Santa María del Popolo para convencerse de ello. Conviene pues no empeñarse demasiado literalmente en buscar las diferencias entre los *varios* proyectos de Miguel Angel y subrayar en cambio la continuidad de un proceso de concepción en el que se probaron y descartaron algunas variantes, pero en el que la intención artística estuvo clara desde el principio. Como resultado iba a dar a la *Grande Cappella* un carácter radicalmente diferente del que le había dado su constructor Sixto IV.

La historiografía de los últimos años ha tendido a privilegiar los aspectos iconológicos de las innovaciones de Miguel Angel. En mi opinión, la ruptura que trajo consigo fue sobre todo visual y estilística. Pero antes de comentar la bóveda de la Sixtina desde ese punto de vista habrá que decir algo acerca de su programa iconográfico, para señalar precisamente que en ese aspecto hubo una mayor continuidad de la que a





veces se supone respecto del programa de Sixto IV. La complementariedad de ambos programas puede resumirse diciendo que si Sixto IV había tratado de ilustrar los paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, el mundo del Decálogo, o Ley escrita *(sub lege)* y el de la Gracia *(sub gratia)*, Julio II complementará este esquema teológico con la historia del mundo premosaico *(ante legem)*.

Los grandes temas conceptuales de la historia del hombre *ante legem* son, efectivamente, los que se encuentran en la bóveda (ver esquema de páginas 56-57). La creación del mundo, la creación del hombre, la tentación, caída y expulsión del Paraíso, y, por su relevancia como nuevo pacto de Dios con la humanidad, la historia de Noé. Las relaciones de analogía que tejen la red de correspondencias entre las dos series de frescos programados por Sixto IV, se extienden ahora a un tercer término con la serie representada en la bóveda. Las analogías entre Cristo y Moisés se extienden al primer hombre (Adán y ese nuevo primer hombre que fue Noé). Siguiendo la misma lógica, se incluyen los antepasados de Jesús nombrados en el Nuevo Testamento. Además, puesto que todo gira en torno al concepto general del pacto de Dios con los hombres, y de un modo más concreto de la Redención, se representan también cuatro episodios de la liberación del pueblo de Israel que siempre se habían entendido como figuras o preanuncios del Sacrificio de la Cruz mediante el que la Hu-



La Creación de Eva **(detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)**

manidad quedó liberada de la tiranía del pecado, a saber: la muerte de Goliat por David, la de Holofernes por Judit, la de Amán gracias a la persuasión de Ester y el episodio de la serpiente de bronce en el desierto, que sanaba a quienes la miraban de las mordeduras de las serpientes reales, enviadas por Jehová como castigo a los hebreos.

Profetas y Sibilas

Desde esa perspectiva soteriológica, la serie de profetas y videntes es efectivamente más adecuada de lo que lo hubiera sido la serie

de los Apóstoles, puesto que habían sabido ver y profetizar, desde antes de la Redención, el advenimiento del Redentor. La inclusión de cinco Sibilas, junto a siete profetas, en esa serie no tiene nada de singular. Esas sacerdotisas del mundo antiguo, que poseían el don de ver el futuro, habían jugado un papel importante en la apologética de los Santos Padres desde la época del Bajo Imperio. El Cristianismo es culturalmente un fruto del mundo grecolatino y, ya desde sus orígenes, se había desarrollado en su seno una tradición doctrinal siempre polémica, pero nunca interrumpida, que tendía a incluir elementos de su cultura como elementos propios (o *concordantes* con los propios). Como ejemplo de esa actitud basta recordar a santo Tomás de Aquino, para quien la Revelación es un complemento (necesario, eso sí), pero no una negación de la razón natural; ambas tienen su origen en la Razón divina. Es así como se entendía que, si Dios había concedido iluminaciones parciales a los profetas de la tradición hebraica, igualmente había podido iluminar parcialmente a las videntes de la tradición grecolatina. En la segunda mitad del siglo XV, siguiendo esa tradición se reeditó en Italia el tratado de Lactancio, un clásico de la apologética latina que compilaba profecías de las Sibilas, que supuestamente hacían referencia al nacimiento del Redentor.

Miguel Angel y sus contemporáneos tuvieron ciertamente muchas ocasiones de familiarizarse iconográficamente con esta creencia, por ejemplo en una serie de mosaicos que representaban a las nueve Sibilas principales del tratado de Lactancio en el pavimento de la catedral de Siena. O, en el mismo Vaticano, en los frescos que Pinturicchio había pintado, hacía apenas una quincena de años, en los aposentos privados del Papa, en el Apartamento Borgia.

Puede afirmarse, en conclusión, que el programa iconográfico de la bóveda de la Sixtina ilustraba creencias y contenidos doctrinales de naturaleza eminentemente teológica, como era lógico dada la naturaleza del encargo, bastante ampliamente compartidos durante la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del XVI. La teología de la época era, en contraste con la medieval que la precedió y la de la Reforma que la siguió, culturalmente abierta, de talante optimista respecto a la naturaleza y futuro del hombre, y estaba sometida además a una fuerte influencia de la patrística griega y, a través de ella, de la filosofía griega antigua. Pero el programa de la Capilla Sixtina, considerado en su conjunto final, es decir, sumando al proyecto de Sixto IV el de Julio II, ilustra el núcleo central de la doctrina cristiana de todas las épocas, algo que podría resumirse en ver al hombre como objeto de un acto admirable de creación y otro, más admirable todavía, de regeneración. *Deus, qui humanae substantiae dignitatem mirabiliter condidisti et mirabilius reformasti (Oh Dios, que tan admirablemente creaste la dignidad del género humano y más admirablemente aún la regeneraste)* era una advocación que podía oírse todos los días en la Capilla Sixtina, como en todos los templos de la Cristiandad, porque está incorporada al canon de la Misa. Si esto es así, puede relativizarse bastante el interés de las cuestiones iconológicas e históricas que de modo tan absorbente se han venido planteando los historiadores en los últimos años o decenios. No es en esto, algo que corresponde en definitiva a unas condiciones que eran convencionales y comunes, sino en su calidad artística, donde debe buscarse la clave de la singularidad de la creación de Miguel Angel.

Algo parecido puede decirse acerca de la cuestión, tan debatida,

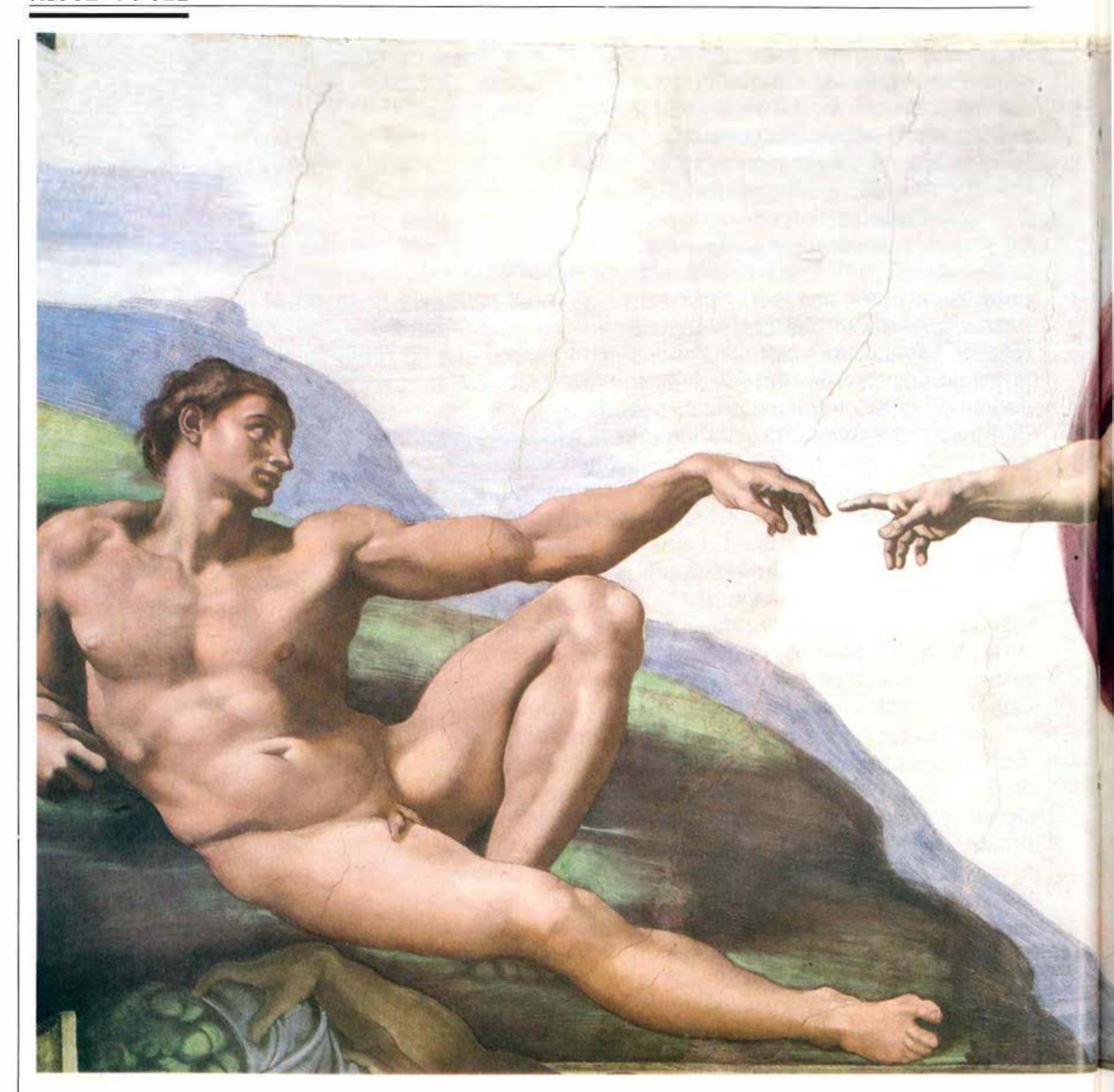
de si el programa fue imaginado por el propio Miguel Angel o por alguna otra persona. Aunque no totalmente carente de interés, se trata sin duda de una cuestión secundaria y que puede generar confusiones graves si se toma la pregunta demasiado al pie de la letra. Es cierto que Miguel Angel narra (en la carta de 1523 citada más arriba) que fue él quien convenció al Papa de que el programa de los doce Apóstoles *quedaría pobre* y que el Papa *me hizo un nuevo encargo para hacer lo que yo quería.* Pero no es necesario ver en ello una pretensión del artista a la autoría intelectual del programa iconográfico, ni es necesario por tanto intentar refutarla buscando el *verdadero autor.* La carta mencionada es un documento en el que Miguel Angel enumera los agravios económicos que ha recibido a lo largo de su relación con los della Rovere. La cuestión que realmente evoca al tratar el encargo de la bóveda de la Sixtina es una cuestión de dinero (como cuando, al negociar la estatua de Bologna, dos años antes, afirma que la fundición en bronce *non è mia arte).* Una vez fijado el encargo (los doce Apóstoles) y el precio (3.000 ducados), el artista vuelve al Papa con algo que supone una ampliación del encargo (al menos, en la medida en que supone pintar no sólo la bóveda sino los lunetos y las pechinas). El Papa, que hay que suponer que trata de rechazar la propuesta al principio, acaba cediendo, *haz lo que quieras,* aunque con la promesa vaga de que el artista *no quedará descontento.* Esto es lo que Buonarroti aduce, quince años después, enzarzado en los pleitos que (previsiblemente) habían de derivar de su relación con Julio II.

Así pues, por lo que se refiere al proceso de definición del programa iconográfico, lo más probable es que Miguel Angel, una vez iniciada la idea general por Julio II, hablara del asunto con alguna autoridad delegada, lo comentara y buscara asesoramiento en la Curia, donde ciertamente no faltaban teólogos ni humanistas capaces de darlo y que, finalmente, el proyecto final, presentado por medio de dibujos, esquemas y explicaciones orales, se sometiera a la aprobación del Papa. Inevitablemente debían quedar a la discreción del artista aspectos de detalle más o menos importantes y, lo que probablemente importaba más al comitente y al artista y, en todo caso, nos importa más hoy, la apariencia visual, la manera de presentar las historias, componerlas, definir su carácter y atmósfera, calcular su impacto emocional.

A partir de La Creación de Eva, *Miguel Angel cambia el registro emocional que se concreta en el tono del manto de Dios, de un color indescriptible*

Más significativa que la iconográfica fue otra cuestión que Miguel Angel tuvo que dejar necesariamente resuelta antes de empezar a pintar y es la de la estructura arquitectónica del conjunto. Durante la Edad Media, y luego, a partir del siglo XVII, la bóveda como elemento arquitectónico es una figura del cielo y se pinta como tal; las *historias,* los elementos de ficción que pueden aparecer en él (numerosos en el caso del Barroco) son simplemente variaciones respecto de este principio básico. Durante el Renacimiento, en cambio, las bóvedas adquieren un carácter híbrido y complejo en cuanto a la naturaleza del espacio que representan y a su relación con el espacio que cubren. La bóveda de la Sixtina es un caso extremo de esa complejidad.

Miguel Angel comenzó, según he dicho antes, por un proyecto que imitaba las bóvedas encofradas y pintadas de los monumentos romanos. La diferencia respecto al modelo antiguo estribaba en que ahora todo estaba pintado. Esto da origen a dos tipos de convención pictórica: los elementos arquitectónicos, o nervios del encofrado, están pin-



tados de trampantojo, como si fueran de bulto y tratando de *engañar* al ojo del espectador situado debajo de la bóveda; las escenas pintadas en los recuadros rectangulares o circulares formados por los nervios están pintadas para que el ojo las vea como *pinturas*, cada una desde su propio punto de vista convencional.

Comencemos, pues, comentando esa distinción básica que ya hizo Panofsky en 1921 refiriéndose a la bóveda de Miguel Angel. La dificultad de mantenerla y los numerosos casos de ambigüedad que se presentan tienen su origen en las transformaciones que el esquema inicial sufrió a lo largo del proceso de concepción de la obra. Puede afirmarse que estas transformaciones están motivadas por dos grandes principios, analíticamente distinguibles, pero que en la práctica se interrelacionan: 1) El deseo de dar al espacio de la Capilla un carácter dinámicamente unitario, en contraste con el carácter compartimentado que le imprimieron los artistas que trabajaron para Sixto IV. 2) El



La Creación de Adán
(detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)

deseo de dar la mayor relevancia posible a la componente narrativa y a las figuras humanas, en contraste con las tradiciones decorativas propias del *quattrocento*, pero que se manifestaban también en las bóvedas pintadas a la antigua de tiempos de Miguel Angel.

Es así como hay que explicar las diferencias entre el *primer* proyecto y la bóveda tal y como la conocemos hoy. La diferencia mayor, consecuencia de los principios que se acaban de enunciar, es que el número total de elementos (medallones, cuadrángulos, etc.) ha disminuido, pero en cambio, tal como observa el historiador sueco Sven Sandström en un conocido estudio que desarrolla el de Panofsky, ha aumentado el número de *tipos* de elementos y la complejidad del conjunto. Cabría añadir, además (Sandström, cuyo análisis adolece de confusiones importantes, no parece haberlo visto), que, pese a ese aumento de complejidad, aumenta también el efecto de unidad del espacio global de la capilla.

Estructura arquitectónica

¿Cuál es la estructura arquitectónica del proyecto de Miguel Angel? En sentido ascendente, es decir, pasando desde el muro hasta el eje longitudinal de la bóveda, podemos distinguir tres zonas, como se ha venido haciendo desde el tiempo de Condivi. En la primera se sitúan los lunetos, pintados directamente encima de la serie *quattrocentista* de los papas, con la separación de una imposta sencilla, y las pechinas. Tanto unos como otros deben verse como una continuación vertical del muro; los lunetos lo son físicamente y las pechinas de modo fingido. Este muro, sin embargo, es un muro pintado, quiero decir que evoca un espacio pictórico supuestamente situado *más allá* de la superficie, del mismo modo que lo hacen los frescos pintados más abajo.

La segunda zona está separada de la primera por la línea zigzagueante que forman los triángulos curvilíneos de las pechinas, una línea pintada de trampantojo con molduras arquitectónicas bastante importantes. Físicamente ocupa la superficie de los segmentos descendentes de la bóveda que quedan entre las pechinas. Opticamente debe verse como si fuera una superficie vertical, aunque situada en un plano retrasado respecto a la superficie pintada del muro que está debajo. Todo el conjunto está iluminado (pictóricamente) por la misma fuente de luz: las ventanas del muro del altar (tapadas en 1535 por Miguel Angel cuando pintó el *Juicio Final).* Toda esta zona debe considerarse, pues, como un trampantojo mixto, compuesto por elementos arquitectónicos y escultóricos y seres reales, vivos (los videntes y los *ignudi).*

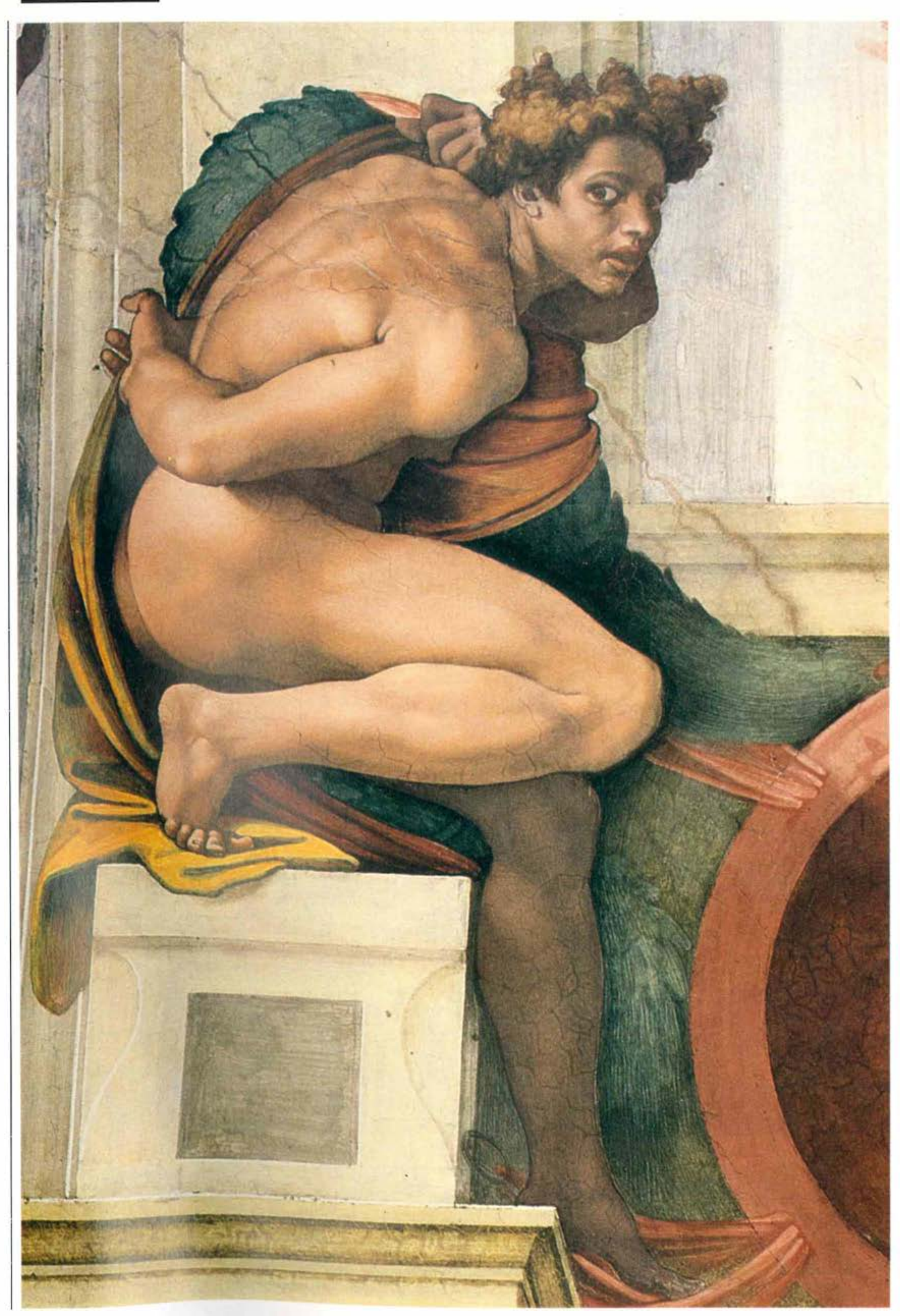
La tercera zona está formada por la franja central de la bóveda, una sucesión de escenas pintadas dispuestas transversalmente respecto a la capilla. Físicamente se trata de la superficie curva central de la bóveda. Opticamente debe verse como una zona mixta, en la que unos arcos fajones pintados de trampantojo separan unos rectángulos pintados convencionalmente. Condivi dice que la cornisa que delimita esta tercera zona deja la larga franja central de la bóveda, desde la cabecera hasta los pies, *como un cielo abierto.* Pero es evidente que esta descripción es inexacta. No hay unidad espacial, ni de iluminación, ni de escala entre los rectángulos que forman esa franja: parece que deben verse, pues (así lo afirma Sandström), como si fueran cuadros pegados a la bóveda y no como un fingido espacio exterior, un cielo, entrevisto entre los arcos fajones. Más adelante haré alguna precisión a este respecto.

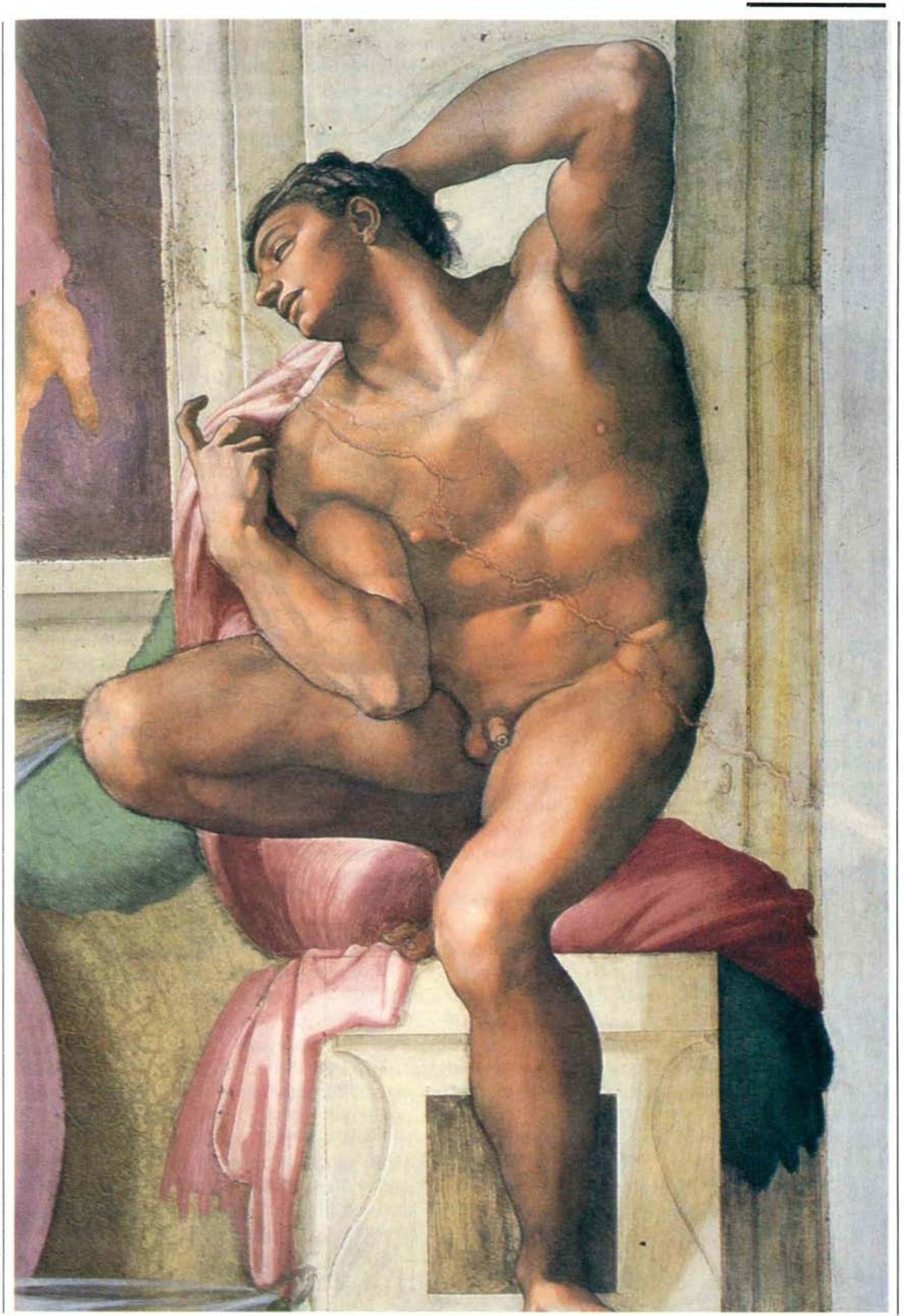
Se recordará que en cada uno de los muros laterales de la capilla se superponen tres órdenes formados por cinco pilastras cada uno. En las pilastras del tercer orden reposan físicamente los segmentos descendentes de la bóveda. Pintado de trampantojo en cada uno de los segmentos hay un dado o cubo de piedra flanqueado por dos pilastrones con relieves esculpidos, formando así una especie de trono en el que está sentada la figura de un vidente (profeta o sibila). Los diez pilastrones de cada muro, forman una secuencia en la que alternan una distancia corta (la anchura del dosel del trono) y una larga (la distancia entre los tronos). Los arcos fajones que cruzan la larga franja central de la bóveda apoyan sobre esos pilastrones, y así están también dispuestos según distancias alternativamente largas y cortas. Entre ellos quedan nueve escenas pintadas, cinco en los rectángulos estrechos (correspondientes a los tronos y a las pilastras del muro) y cuatro en



Personaje desnudo sobre el trono de la *Sibila Cumea* en un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina

los rectángulos anchos (correspondientes a las pechinas y a las ventanas del muro). Los rectángulos estrechos, a su vez, están subdivididos de modo que queda un segmento central grande, pintado, con una escena y dos segmentos laterales pequeños, pintados cada uno con un medallón de bronce de trampantojo. Cada medallón a su vez está situado encima del trono de un vidente. Sosteniéndolo por medio de cin-





tas o guirnaldas hay una pareja de muchachos desnudos, sentados sobre la pareja de pilastrones que forman el trono. Son los famosos *ignudi (desnudos)* que tanta impresión produjeron en su tiempo y han seguido produciendo desde entonces. Deben ser vistos (como los videntes) como figuras vivas pintadas de trampantojo que arrojan sombras sobre la blanca arquitectura fingida.

Hay una serie de ambigüedades ópticas que parecen incrementar la complejidad de esa estructura, aunque de hecho contribuyen a aumentar el efecto de unidad del conjunto.

Aquí me referiré sólo a la más importante; podemos empezar a descubrirla si nos preguntamos por la posición en el espacio de los arcos fajones. Si los videntes y sus tronos (segunda zona) se fingen verticales, los *ignudi* también deberían fingir verticalidad, y lo mismo habría que decir en consecuencia de los arranques de los arcos fajones dispuestos detrás de ellos. ¿Dónde empieza pues la curvatura de los arcos? Opticamente no se advierte, y cuando nos damos cuenta de ello los mismos *ignudi* empiezan a dejar de parecer verticales. Pienso que esta ambigüedad es calculada; tiene que ver con ciertas estructuras básicas de la visión, y en particular con la que gobierna lo que vemos como *arriba* y *abajo.* En la bóveda Sixtina, como ya advirtió Vasari, vemos, si nos ponemos junto a uno de los muros, las figuras del muro opuesto y de la parte opuesta de la bóveda. No cuesta mucho esfuerzo verlas como verticales hasta que llegamos a los *ignudi.* A partir de ahí, si seguimos mirando lo que está pintado encima de nuestras cabezas, el ojo deja de reconocer figuras (están *del revés* y demasiado escorzadas), sólo se ven manchas y, por tanto, deja de tener sentido la cuestión de la verticalidad. Sólo lo recupera cuando, caminando hacia el otro muro, empezamos a reconocer en las manchas de color que antes teníamos sobre la cabeza otras figuras y, por tanto, un *arriba* y un *abajo.* En otras palabras, la ambigüedad óptica de los arcos fajones es perceptivamente funcional, estos elementos arquitectónicos sirven de enlace y facilitan la transición entre dos visiones, dos puntos de vista que sólo son incompatibles si queremos que sean simultáneos, pero que son perfectamente compatibles si los suponemos sucesivos en el tiempo.

En las páginas anteriores: Desnudo sobre el trono de la *Sibila Líbica* en un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina (izquierda)

Desnudo sobre el *Trono de Daniel* en un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina (derecha)

Volvamos ahora a considerar los nueve rectángulos centrales. Es cierto que, como señala Sandström, no comparten una iluminación, ni una escala, ni un espacio perspectivo únicos. Sin embargo, no es natural percibirlos como una serie de cuadros independientes. La verdad es que las disparidades que Sandström observó sólo las advertimos comparando fotografías y tras una larga argumentación. El espectador que ve la bóveda en la realidad física del espacio de la Capilla no se plantea las preguntas que hace Sandström porque esas escenas pintadas de la zona central sólo las *ve* en la medida en que las ve *orientadas* (con un *arriba* y *abajo* claros), es decir, conforme camina *entrando* hacia el altar. Las ve, pues, exactamente como quiso Miguel Angel que las viera, como una secuencia de escenas *sucesivas* de *una misma* historia, una historia que se desarrolla en otro plano de la realidad. El *cielo* de la explicación de Condivi no es el firmamento *naturalista* de los pintores barrocos, pero tampoco es una simple yuxtaposición de cuadros; su unidad está imbricada en nuestra percepción al modo en que lo están las estructuras *naturales* de la visión.

De hecho, si se ve así la bóveda de la Sixtina, el espectador (y, no sólo el de la época, sino también el de hoy) percibe las escenas, las *historias* pintadas, con mayor claridad y *naturalidad* que las de las bó-

vedas pintadas del Barroco. Sandström fue discípulo de Panofsky y los defectos de su lectura de la arquitectura de la bóveda de Miguel Angel son los inherentes a un método que descansa sobre el postulado filosófico de que todo lo que no es *natural* es *simbólico*, sin que quepa mediación ni diálogo entre los dos términos de esta seca contraposición. Pero no es éste el lugar de entrar en una discusión teórica.

Inicio de los trabajos

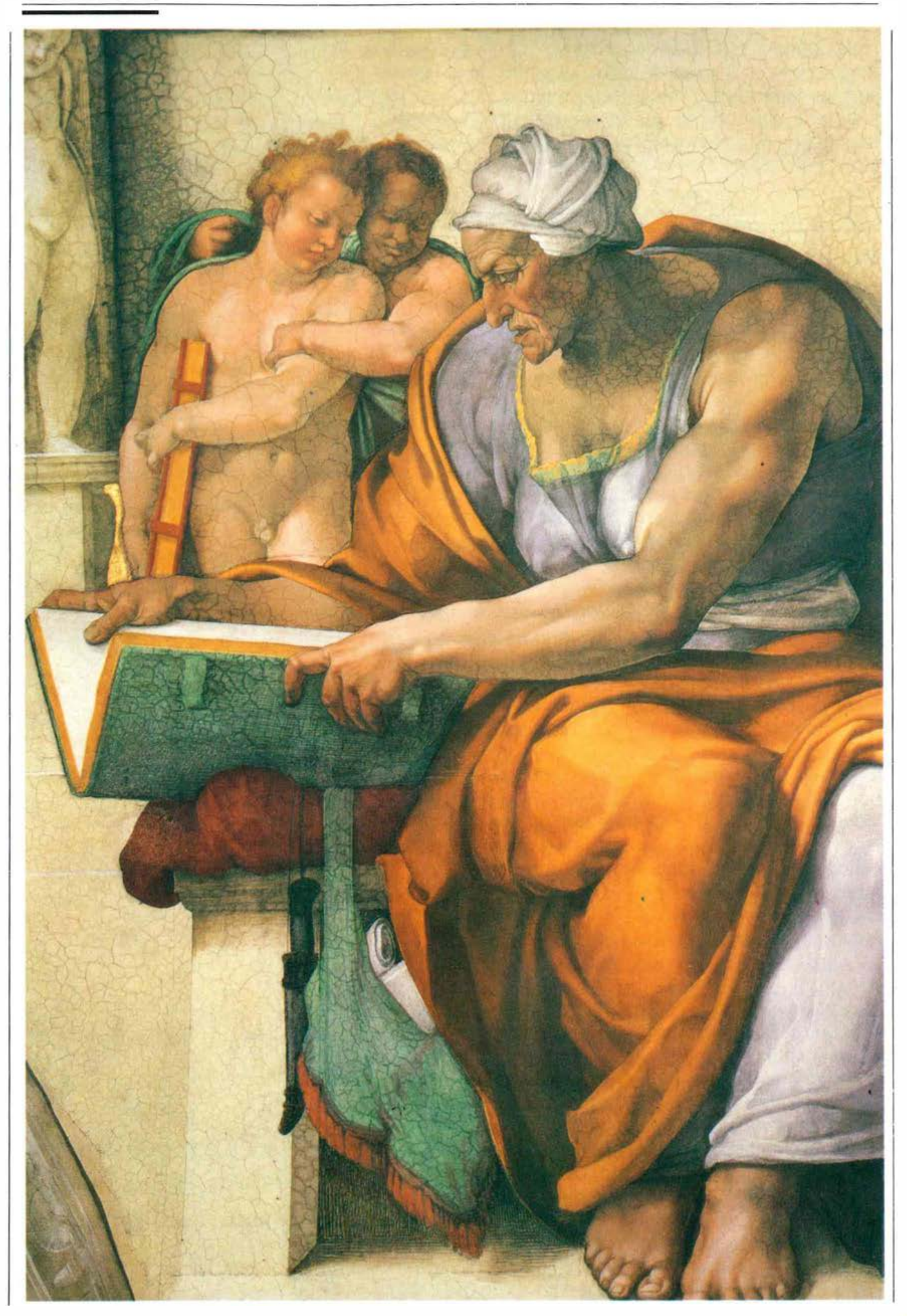
Miguel Angel comenzó a pintar, según Tolnay, en enero de 1509. Comenzó en la parte de la bóveda más cercana a la puerta de entrada. La primera escena que llevó a cabo fue probablemente el *Diluvio Universal*. Se ha venido afirmando tradicionalmente que recuerda *La Batalla de Cascina*, pero convendría tener en cuenta que sólo conocemos esta última parcialmente y por medio de copias. Hay en el *Diluvio Universal*, es cierto, muchos desnudos, pero el tratamiento es mucho más atmosférico y dramático que el que suponemos en la obra florentina. Es como si Miguel Angel hubiera probado a hacer aquí lo que Leonardo decía y (suponemos también) hacía en la *Batalla de Anghiari*. Vasari mismo, poco dado a las florituras expresivas, se muestra elocuente frente a esta escena donde *...aparecen diversas muertes de hombres, que, movidos por el temor de esas jornadas, intentan como pueden por diversas vías salvar sus vidas. Es ésta la razón por la cual en los rostros de esas figuras se ve cómo la vida es presa de la muerte, así como del miedo, del temor y del desprecio de toda cosa.*

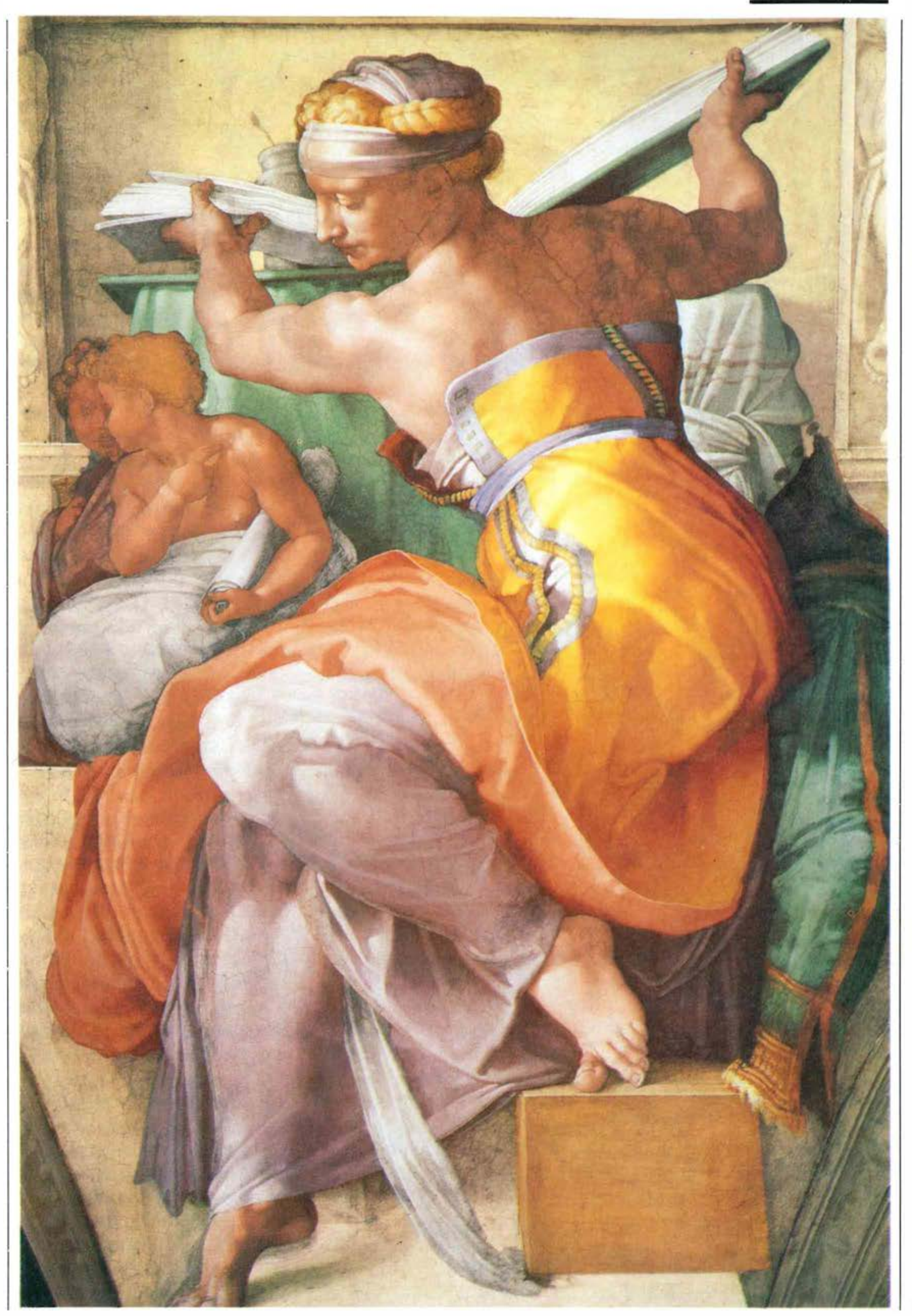
La Creación de Adán *es seguramente la imagen pictórica más conocida de Miguel Angel*

Un viento violento cruza la escena de izquierda a derecha; ese intento de representar lo que, siendo material, no tiene forma es nuevo para Buonarroti, y no se volverá a repetir. Tampoco se volverá a repetir la crueldad atroz que clava nuestra mirada en la pelea de la barca a la deriva, allí donde se cruzan las diagonales de la composición. Más que figuras son gestos lo que vemos, gestos de llamada, desesperación, violencia o amor. El más memorable, esa madre poderosa y triste que en primer término a la izquierda abraza y sumerge en el microcosmos cálido de su manto a su hijo (y el niño empieza a sonreír) es un gesto que volveremos a encontrar al final de los frescos de la bóveda y al final de la vida del artista. Unos pocos años después Rafael envolverá en su perfil a la *Virgen Sixtina*.

Otras dos escenas de la historia de Noé están representadas en los recuadros pequeños situados a ambos lados del grande. Se trata de *La ebriedad de Noé*, la última de las nueve escenas del *Génesis*, la más próxima a la puerta de la Capilla, y *El Sacrificio de Noé*. En la primera, los efectos del vino se asocian al trabajo del campo; los hijos cubren la desnudez del padre con movimientos que recuerdan a las danzantes báquicas en los relieves antiguos.

El tema de la segunda fue objeto de una llamativa confusión en el texto de Condivi (y, tras él, en el de Vasari), que lo describen como el Sacrificio de Abel y el de Caín. El error indica, por cierto, el grado real de interés y atención que despertaban a mediados del siglo XVI y en el entorno íntimo de Miguel Angel los detalles iconográfico-iconológico, que tanto apasionan a los historiadores del siglo XX. Seguramente lo propició la licencia que se tomó Miguel Angel con el orden de la narración. El sacrificio de Noé, por medio del cual Dios hace un nuevo pac-





to con la Humanidad (Gen. 8, 21-22), y que, por tanto, preanuncia el Sacrificio de la Cruz, ocurrió después y no antes del Diluvio.

El lector habrá observado que el orden de la secuencia de escenas de la bóveda es inverso al cronológico. La historia de la Creación comienza en la parte de la bóveda más próxima al altar y concluye, con la ebriedad de Noé, en la parte más próxima a la puerta de entrada. Por otra parte, como he dicho antes, las escenas están orientadas (respecto a su *arriba* y su *abajo)* de modo que se vean suvesivamente conforme se entra en la Capilla, caminando desde la puerta hacia el altar; el orden de su percepción (y también el orden en que las pintó Miguel Angel) es, pues, el inverso al orden narrativo del *Génesis.* Tolnay interpreta esta ordenación en términos neoplatónicos: el espectador iría progresando desde las escenas más materiales y mundanales, las que representan la historia de Noé, hasta la última (la primera del *Génesis)* en la que se ve sólo a Dios, la luz y las tinieblas. Se trataría, pues, de un proceso de ascensión del alma en el sentido platónico; es decir, el retorno del alma a Dios. La explicación es plausible si no se la fuerza demasiado. Más prometedora es la referencia que, de pasada, hace Tolnay a la doctrina de la *anamnesis,* es decir, al proceso de conocimiento como el de un recordar que progresa hacia atrás en el tiempo hasta el momento de la creación del alma (y del tiempo). En la poesía de Miguel Angel se encuentran referencias a éste y otros temas e imágenes del *Fedro.* Pero conviene no olvidar de todos modos que esta manera de disponer las escenas del *Génesis,* situando el primer acto de la Creación en el extremo más próximo al altar mayor, era común en las basílicas paleocristianas de Roma.

En las dos páginas anteriores, la *Sibila Cumea* (izquierda) y la *Sibila Líbica* (derecha), detalles de la bóveda de la Capilla Sixtina

Junto a estas dos escenas de la historia de Noé, Miguel Angel pinta los primeros cuatro medallones de bronce y los primeros cuatro pares de *ignudi.* Más abajo, en el segmento de la bóveda que desciende hasta el capitel del centro del muro de la puerta, pinta al profeta Zacarías, y en los cuatro segmentos que descienden hasta las primeras pilastras de los muros laterales a los profetas Joel e Isaías y a las Sibilas Délfica y Eritrea.

Se ha especulado mucho acerca de la elección de los siete profetas y las cinco sibilas presentes en la bóveda de la Sixtina, y acerca de su disposición en relación con las escenas del *Génesis* en cuya proximidad se sitúan. Las Sibilas son las cinco primeras que se mencionan en el Tratado de Lactancio, y ésta parece la más convincente de las explicaciones que se han dado. Tampoco carece de verosimilitud la que les asigna una representatividad geográfica: Grecia (Délfica), Jonia o Asia Menor (Eritrea), Italia (Cumea), Asia (Pérsica) y Africa (Líbica). La cuestión de su relación iconográfica con las escenas del *Génesis* es probablemente espúrea. Los distintos niveles narrativos de la bóveda se entretejen sin mezclarse. Es así como funcionan visualmente y poéticamente.

Esta independencia ha obtenido un reconocimiento generalizado en el caso de los *ignudi.* Animados por una vida interior propia ignoran todo lo que les rodea; se ignoran incluso entre sí. Se ha dicho que las figuras de los videntes podrían derivar de los estudios para los doce Apóstoles que pocos años antes había encargado a Miguel Angel la obra del Duomo de Florencia; la hipótesis es tan inocua como indemostrable. En cuanto a los *ignudi,* se les hace descender de los estudios de desnudos para *La Batalla de Cascina,* pero no veo que puedan establecerse relaciones específicas, figura a figura, ni tampoco en cuanto

al carácter. En esto último sus antecedentes más próximos están en el friso de muchachos del *Tondo Doni.* Tanto en un caso como en otro el carácter de estas figuras es fundamentalmente erótico. Y aquí sí que viene a cuento recordar a Platón y sus descripciones del furor amatorio como una *manía* o posesión análoga a la que agita a los videntes cuando les posee su dios y profetizan. Los pares de *ignudi* se relacionan con los videntes, pero es Eros quien les posee, un ser que Sócrates describe en *El Banquete* como hijo de la penuria y de la riqueza, ni dios ni hombre sino de naturaleza intermedia, *daemon.*

Tanto en la sucesión de videntes como en la de *ignudi* se ha querido ver una progresión que discurriría en paralelo y reforzaría la de las escenas del *Génesis.* La progresión se ha descrito de muy diversas maneras. Así, por ejemplo, en la progresión que va desde la Sibila Délfica que, sorprendida, levanta los ojos por un momento del papiro que está leyendo, hasta la Líbica que cierra su libro para guardarlo, se ha visto un proceso en el que se figura la gradual sustitución del saber pagano por el saber revelado. Pero para que esa interpretación fuera convincente habría que imaginar que los profetas, cuyas figuras alternan con las de las Sibilas, forman también una secuencia progresiva creciente. No es el caso. Una progresión que casi todos los autores señalan y que sí es evidente es la estilística. Basta comparar el primero de los profetas pintado, *Zacarías,* con el último, *Jonás,* los *ignudi* dispuestos sobre el profeta *Joel* en el primero de los nueve recuadros, con los dispuestos sobre el trono de *Jeremías* o de la *Sibila Líbica* en el último. Puesto que esta progresión responde a la secuencia real de realización de los frescos por Miguel Angel, puede describirse el punto de partida de esta evolución como *florentino* (un término estilístico que no es inútil si no se exigen demasiadas precisiones).

Estilísticamente quizá la figura más representativa y mejor conocida de este arranque *florentino* de la bóveda Sixtina sería la *Sibila Délfica.* Su comparación con la Virgen del *Tondo Pitti* (representada según se recordará con los atributos de una vidente) permite ver la conexión estilística entre estas dos obras de cronología no muy lejana. Wölfflin, el historiador que seguramente ha creído más en la existencia y grandeza de un Renacimiento florentino, hizo una descripción de la *Sibila Délfica,* que es una de las páginas más bellas de la bibliografía buonarrotiana: *¿Qué es lo que da una tal grandeza a su gesto y presta a su figura esa apariencia de necesidad e inevitabilidad que la imbuye? El tema es la llamada súbita de atención de la vidente, en el momento en que gira la cabeza y se detiene con el papiro aun desenrollado. La cabeza se presenta desde el punto de vista más sencillo, recta y frontalmente; pero se trata de una actitud forzada, ya que la parte alta del torso está girada hacia un lado, y el brazo, estirado en esa dirección, contradice aún más la dirección de la cabeza. Sin embargo, es esto precisamente lo que le da toda su fuerza a la posición de la cabeza, ya que así se afirma la verticalidad del eje central como lugar en el que se resuelven fuerzas contrapuestas. Además, la yuxtaposición brusca de la cabeza con la horizontalidad del brazo imprime una energía adicional al gesto. Finalmente, la dirección de la luz añade otro elemento más, al poner en sombra exactamente la mitad del rostro, y acentuar así la verticalidad del eje central, una vertical que rematan los pliegues del manto. Los ojos de la profetisa siguen la dirección de la cabeza hacia la derecha (del espectador) y la mira-*



La Creación de las plantas **(detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)**

da de esos ojos, plenamente abiertos y penetrantes llega a todas partes. Aunque su efecto sería menor si no hubiera otros rasgos que repiten y amplifican el movimiento de la cabeza y de los ojos; la cabellera apunta en la misma dirección y así lo hace también el manto, que en su gran curva acoge la totalidad de la figura como una vela henchida por el viento. La disposición de los ropajes es un ejemplo de ese contraste al que Miguel Angel recurre tantas veces entre el perfil del lado izquierdo y el del lado derecho, el último es una línea simple y cerrada, el otro una línea abierta y llena de movimiento. Y un contraste similar contrapone las extremidades; uno de los brazos se mantiene tenso en alto, mientras el otro cae como un peso muerto.

El término de esta evolución que, comenzando en los valores de equilibrio y tensión interna propios del clasicismo, concluye en una transcendencia que sir Joshua Reynolds caracterizó en 1790 como el paradigma de lo sublime en pintura, puede verse comparando la *Sibila Délfica* con la *Sibila Líbica*, o el *Diluvio Universal* con *La Separación de la Luz de las Tinieblas*. Era inevitable que Wölfflin, escribiendo en el filo del comienzo del siglo XX, viera en esa evolución un des-



La Creación de los astros (detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina)

censo (*mucho ruido y pocas nueces*, comenta de la *Sibila Líbica*), y que nosotros, escribiendo en el filo de su final, veamos un ascenso.

Miguel Angel pintó sin descanso desde enero hasta comienzos de septiembre de 1509. Una segunda temporada de trabajo se extiende, según Tolnay, desde septiembre de 1509 hasta septiembre de 1510. En una u otra de las interrupciones debió desmontarse el andamio de modo que, según narra Condivi, tanto Miguel Angel como Julio II pudieran ver el efecto de lo que estaba pintando.

Si miramos la secuencia de la escenas centrales pueden señalarse dos inflexiones en la evolución estilística. Las tres escenas de la vida de Noé constituyen un tríptico caracterizado por el contraste. El recuadro grande central parece responder, según he dicho antes, a una concepción casi más vinciana que buonarrotiana. Los dos pequeños, en cambio, responden casi exageradamente al principio buonarrotiano de que la pintura es tanto mejor cuanto más se parece al relieve; con la excusa de los respectivos temas, el artista ha negado incluso el horizonte a sus escenas. En el resto de la bóveda ya no volveremos a encontrar planteada de modo tan radical ninguna de las dos opciones.

Es evidente que esto representa un cambio estilístico, pero no es

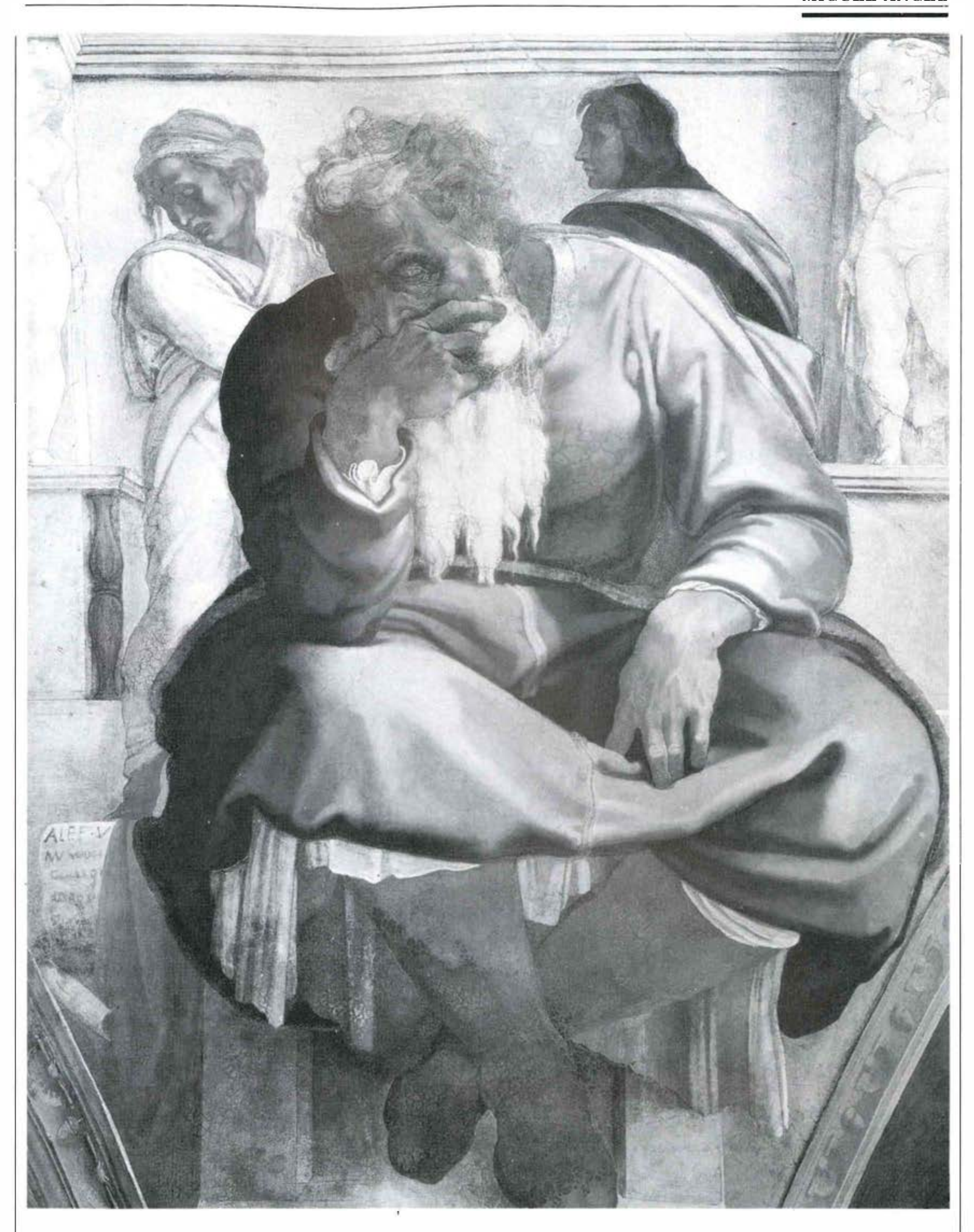
seguro que haya que atribuirlo al desmontaje del andamio. Uno de los rasgos más objetivos del cambio estilístico es el incremento de la escala de las figuras. Parece razonable atribuir este rasgo a una decisión tomada al ver los frescos desde el suelo, con el andamio desmontado. Pero tampoco este dato carece de ambigüedad, porque en las escenas centrales las figuras aumentan de escala ya a partir de *La Tentación y Expulsión del Paraíso*, mientras que si nos remitimos a los videntes y los *ignudi* el cambio de escala se produce después de *La Creación de Adán*, con la *Sibila Pérsica*, el *Profeta Daniel* y los *ignudi* que están sobre ellos.

A la historia de Adán, situada en el centro de la secuencia, le corresponden dos recuadros grandes y uno pequeño en el centro; esto contrasta con la disposición de los otros dos tríos, en los que lógicamente la disposición es la inversa. Los dos recuadros grandes de la historia de Adán contienen las imágenes más conocidas de la bóveda.

Con *La Tentación* y *La Expulsión del Paraíso* Miguel Angel decidió incluir dos episodios narrativos en una sola escena. Los precedentes medievales para esta decisión eran abundantes; pero al aumentar la escala de las figuras el artista aumentó también el efecto de arcaísmo estilístico, un efecto que se acentúa más por la escasa presencia de la vida vegetal. Condivi se maravilla por la expresividad del contraste entre la aridez del desierto exterior al que nuestros primeros padres fueron expulsados tras su pecado y la frondosidad del Paraíso. Pero es difícil estar de acuerdo con él en esto último: no se puede evitar la impresión de que, si no lo hubiera necesitado para su historia, Miguel Angel habría eliminado incluso el Arbol del Bien y del Mal, y aun así lo poco que muestra de él está casi todo oculto por el bulto tremendo de la serpiente. Esta es una de las escenas donde resulta más evidente el rigor de la limitación del vocabulario buonarrotiano al cuerpo humano y sólo al cuerpo humano. Un principio de escultor. Las figuras, sobre todo las de la expulsión, incluyendo esa Eva notablemente envejecida tras el pecado, están inspiradas en Jacopo della Quercia. Pero, como señaló Wölfflin, la figura recostada de Eva debajo del árbol, una de las más bellas mujeres creadas por Miguel Angel, aunque inspirada en la Antigüedad romana, es una novedad para el arte del Renacimiento.

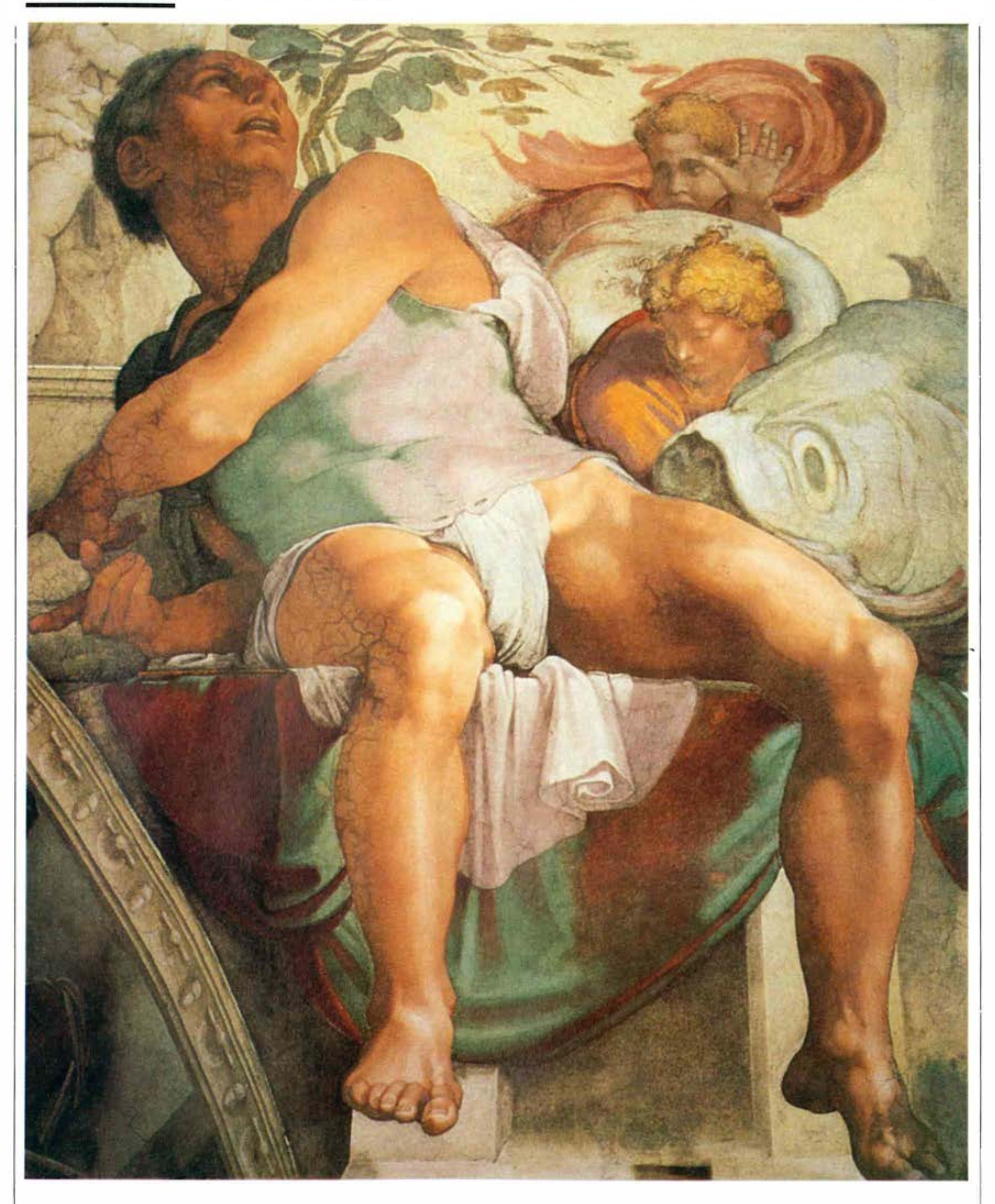
Eva y Adán

La Creación de Eva ocupa exactamente el recuadro central de la bóveda. Algunos autores han visto en ello un significado especial. Eva, nuestra primera madre, predecesora de María, puede ser vista teológicamente como una figura de la Iglesia. Dos circunstancias contribuían a apoyar esta hipótesis. La primera es que la Sibila que corresponde a ese recuadro es la Cumea, es decir, la italiana. La segunda es que la escena alberga la primera presencia del Sumo Hacedor en la secuencia narrativa. Sea ello como fuere, la compañía de los dos frescos grandes y más famosos que lo flanquean ha tendido a eclipsar injustamente la calidad de este fresco, que es bellísimo. La figura de Dios Padre está inspirada, como se ha dicho repetidamente, en la que pintó Massaccio, para la iglesia del Carmine. Se recordará que el adolescente Buonarroti había copiado esos frescos. Sin embargo, la belleza de esta nueva in-



vención de Miguel Angel no reside tanto en el juego de las masas como en el fluir de las líneas y sus correspondencias. Más importante aún es el color. Es aquí donde realmente asistimos a la gran inflexión en la secuencia. A partir de *La Creación de Eva*, Miguel Angel cambia el registro emocional, y una de las claves más importantes de este cambio debe verse en el hecho de que el tono dominante sea, a partir de ahora,

***El profeta Jeremías* en un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina**

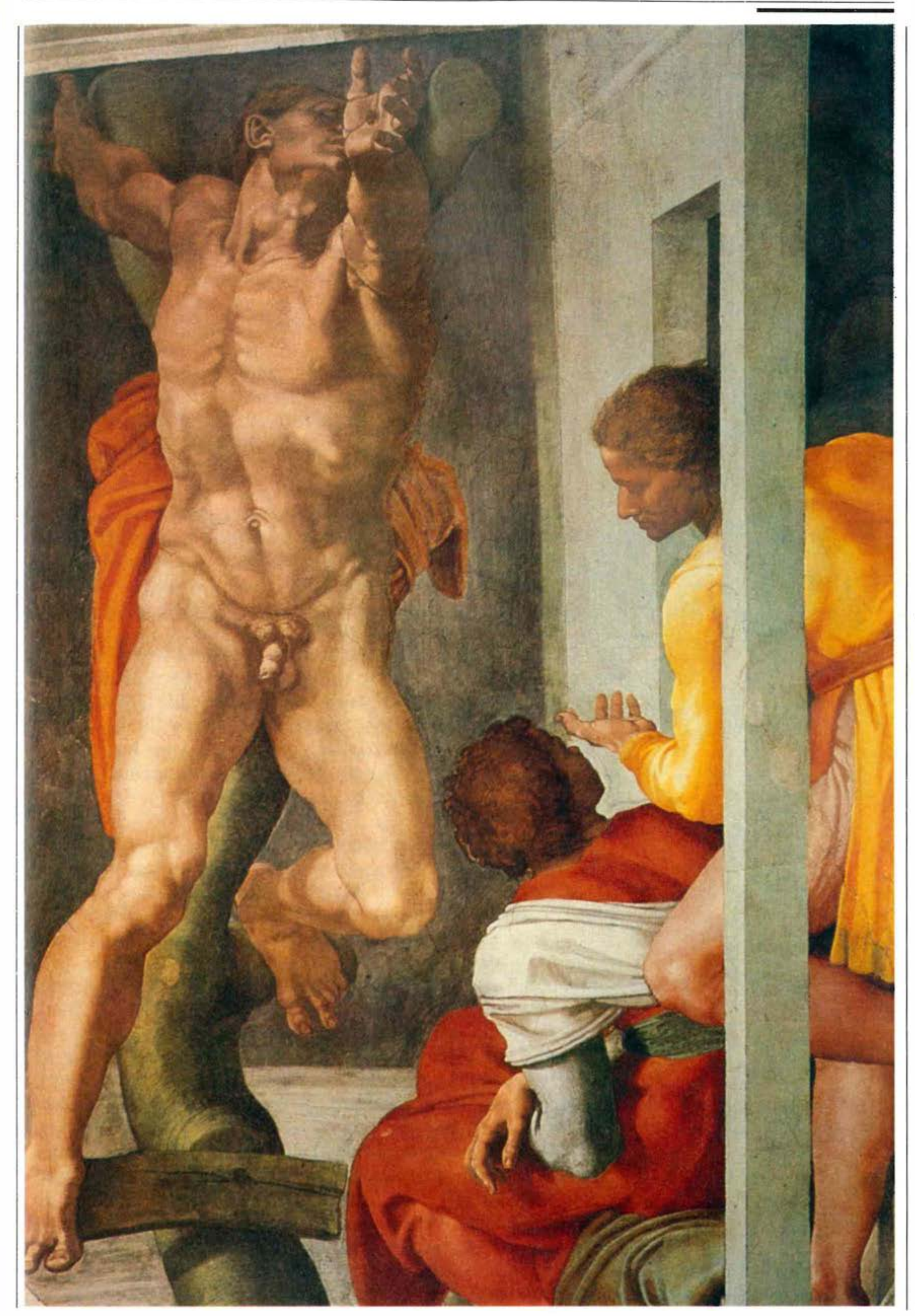


El profeta Jonás **(arriba) y el** ***Castigo de Amán*** **(derecha) en sendos detalles de la Capilla Sixtina**

un color que Wilde calificó como indescriptible, el del manto de Dios.

La Creación de Adán es seguramente la imagen pictórica más conocida de Miguel Angel. En ella alcanzan su culminación las fuerzas que hemos podido ver latentes en los episodios anteriores.

Hoy entendemos esta escena, su sentido, como el paradigma mismo de la creación de la vida. Fue el agudo crítico británico Walter Pater quien en 1871 dio su enunciado más preciso a esta interpretación. Pater lo formuló en polémica con John Ruskin, quien veía en Miguel



Angel al enemigo decisivo, el representante de un cambio de gusto que había acabado con el de la generación de Botticelli. Ese gusto nuevo Ruskin lo encuentra frío, *matemático* y, sobre todo, por lo que se refiere a Miguel Angel, capaz de emocionar sólo con la violencia. Su expresión paradigmática sería para Ruskin la *Sibila Cumea*, manifestación de la insensibilidad criminal de Buonarroti para con la delicada Virgen virgiliana. La respuesta de Pater toma algún apoyo en la de Ruskin, pero él no ve violencia en Miguel Angel sino fortaleza. Fortaleza y dulzura (*Ex fortis dulcedo*, en los fuertes encontrarás la dulzura, escribe citando la *Biblia*). Y da como paradigma *La Creación de Adán*. He aquí el pasaje: *Es inherente a la calidad de su genio el hecho de que lo que le interesara exclusivamente fuera la creación del hombre. Para él esta acción no es, como en la Biblia, la última de una serie, sino la primera y única acción, la creación misma de la vida en su forma suprema, sin preámbulos, inmediatamente, a partir de la piedra fría e inerte. Con él, el comienzo de la vida parece una resurrección [...] . Por hermosos que sean los jóvenes de los mármoles de Elgin, el Adán de la Capilla Sixtina es distinto en la medida en que carece totalmente de ese equilibrio y completud que expresan tan bien la sensación de una vida autónoma e independiente. En su figura lánguida hay algo casi obsceno y satírico, una afinidad profunda con el perfil áspero de la roca en la que yace. Su forma entera está concentrada en una expresión de mera expectativa y recepción; apenas si tiene fuerza suficiente para levantar su dedo y tocar el de su creador; pero el simple roce de la punta de los dedos será suficiente.*

La Creación de Adán fue probablemente el primer fresco que Miguel Angel hizo en la tercera temporada de trabajo que se extiende entre enero y agosto de 1511. Le sigue el tríptico dedicado a los primeros días de la Creación, uno de los pasajes más altos y difíciles en el itinerario creativo de la humanidad. La crítica, desde Vasari hasta nuestros días, pasa por aquí casi en silencio. Salvo por la compañía de unos ángeles, cuya figura incierta se funde con la gran mancha del manto, Dios está solo.

En el primero de los frescos pequeños (el tercero desde el altar), se ve la Creación del mar: *Y [Dios] dijo luego: Júntense en un lugar las aguas de debajo de los cielos y aparezca lo seco. Así se hizo y se juntaron las aguas de debajo de los cielos en sus lugares y apareció lo seco; y a lo seco llamó Dios Tierra, y a la reunión de las aguas, mares. Y vio Dios ser bueno.*

El fresco central, el más grande, condensa y anticipa todo el dinamismo pictórico ulterior, tanto el del Barroco como el contemporáneo. Vasari, aunque no podía estar preparado para entenderlo como nosotros lo estamos, no pudo dejar de sentir su impacto óptico: *e dove tu cammini per la cappella continuo gira e si volta per ogni verso.* Siguiendo el precedente de *La Tentación y Expulsión del Paraíso*, Miguel Angel combina en la representación dos episodios del *Génesis*. Así, Dios aparece dos veces para dos actos distintos de Creación, aunque si nos atenemos a su movimiento en el fresco (contrario a las agujas del reloj, mirando desde abajo), el artista ha invertido el orden de la secuencia: Dios parece crear primero las luminarias del Cielo (día cuarto) en el libro, y luego la vida vegetal (día tercero).

El análisis técnico del último fresco muestra que Miguel Angel lo pintó en una sola jornada. Es el más abstracto. Ultimo eslabón de la *an-*

namesis, representa el primer día de la Creación: *Dijo Dios: Haya luz. Y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz y la separó de las tinieblas.*

Durante esa misma temporada de trabajo Miguel Angel pintó los *ignudi* más furiosos, más violentamente poseídos, y los videntes más monumentales de la bóveda. El último profeta es *Jeremías*. Su cuerpo de gigante apenas cabe en el trono. Mientras los profetas que le preceden en la serie, *Daniel*, *Ezequiel* e *Isaías* se agitan al recibir la súbita iluminación del futuro, *Jeremías*, que ve en él la destrucción de Jerusalén, se desploma sobre su bloque de mármol. En *La Escuela de Atenas*, que Rafael estaba pintando entonces, la imagen de Heráclito, aparece en primer término, sentado y escribiendo solitario entre las disputas de los demás filósofos. Esta figura no estaba en el cartón y Rafael la añadió mientras pintaba el fresco; como es bien sabido lleva los rasgos de Miguel Angel. Su porte y ademán, incluso el color rojo oxidado de su manto, son una variante de los de la figura de Jeremías. Dentro de la producción de Miguel se han visto varios autorretratos. Clements propone como uno de ellos el Jeremías de la bóveda Sixtina. Aduce que Buonarroti debió de oír los sermones de Savonarola glosando a Jeremías durante el invierno 1493-1494. Cita también un pasaje del libro del profeta: *Y serán confundidos todos los artífices por sus esculturas, porque su artificio es mendaz, ya que no hay espíritu en ellas. Obra vana son y dignas de desprecio; perecerán el día de su visita.*

Este pasaje, que parece resonar con ecos de *La República* de Platón (la misma imagen, la misma acusación de mendacidad), Clements lo compara con otro del soneto 285 de Miguel Angel:

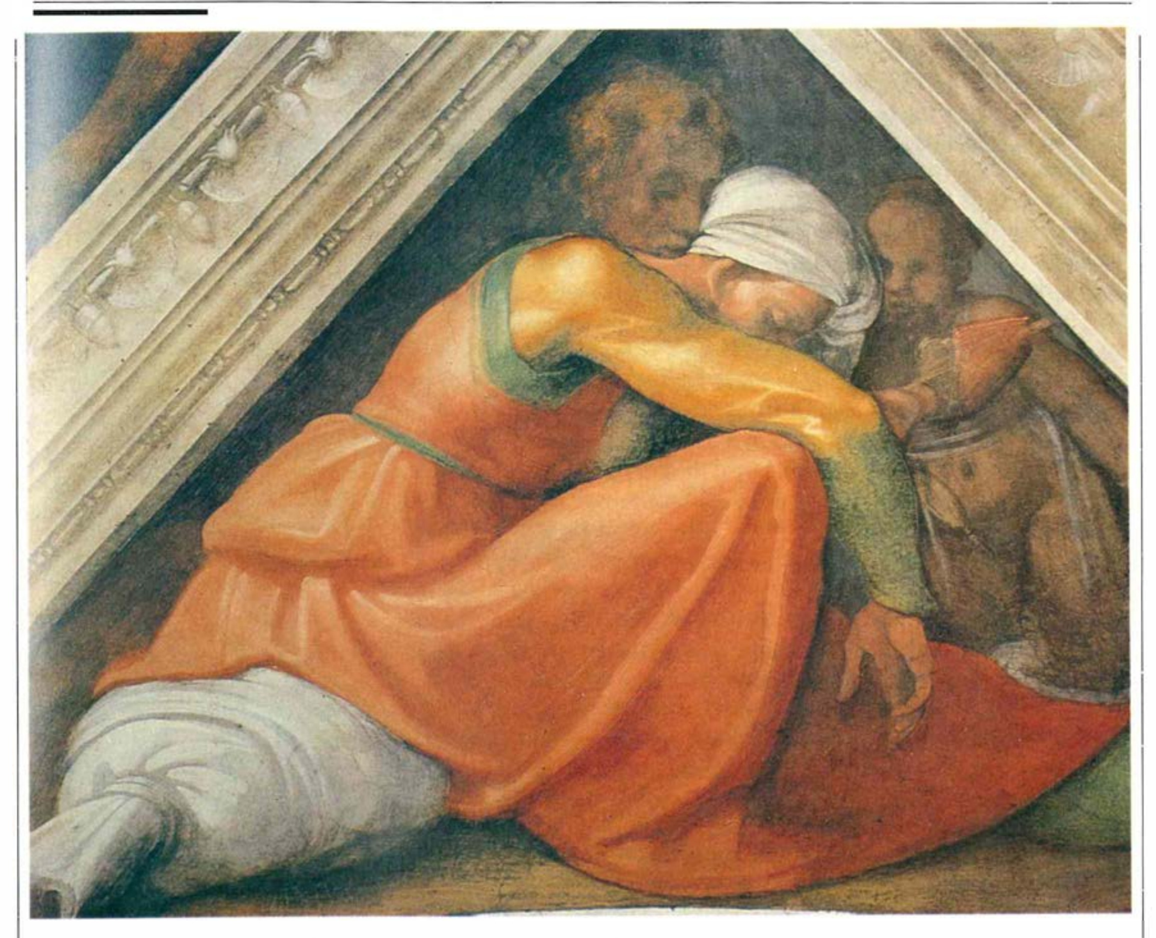
> *[...] Onde l'affetüosa fantasia*
> *che l'arte mi fece idol e monarca*
> *conosco or ben com'era d'error carca [...]*
> («Y esa extravagancia de los afectos
> que [para mí] hizo del arte ídolo y monarca,
> ahora veo bien como estaba llena de error [...]»)

El último profeta es Jeremías. Su cuerpo de gigante, el mayor de toda la bóveda, apenas cabe en el trono

Pero ese soneto es de comienzos de los años 50. Antes (y después) Miguel Angel había de reincidir repetidamente en la *affetuosa fantasia* que le llevaba a pintar y a esculpir. Al otro extremo del recuadro que representa *La separación de la luz de las tinieblas*, la *Sibila Líbica* cierra y guarda a la vez el libro del saber antiguo con un gesto bellísimo simétrico al de la Virgen cuando recibe al Niño en el *Tondo Doni.*

Fue Wilde quien observó que *la larga interrupción en el trabajo permitió al artista planear con anticipación y de modo global la segunda parte de la bóveda* (para nosotros, que hemos seguido a Tolnay en esto, es la tercera). *Así, puede percibirse un poderoso movimiento que conecta las escenas del centro. Lo llevan las diagonales en las que se basa cada una de las composiciones (dobles diagonales en las mayores) y recorre las historias en un gigantesco zig-zag que termina, como el impacto de un relámpago, en la figura contorsionada de Jonás.*

Jonás, aunque sea uno de los profetas menores, profetiza la futura venida del Redentor, no de palabra, sino de obra, según el testimonio del mismo Jesús en el *Evangelio*, cuando anuncia su muerte y resurrección con la imagen de Jonás, que estuvo tres días en el vientre de la

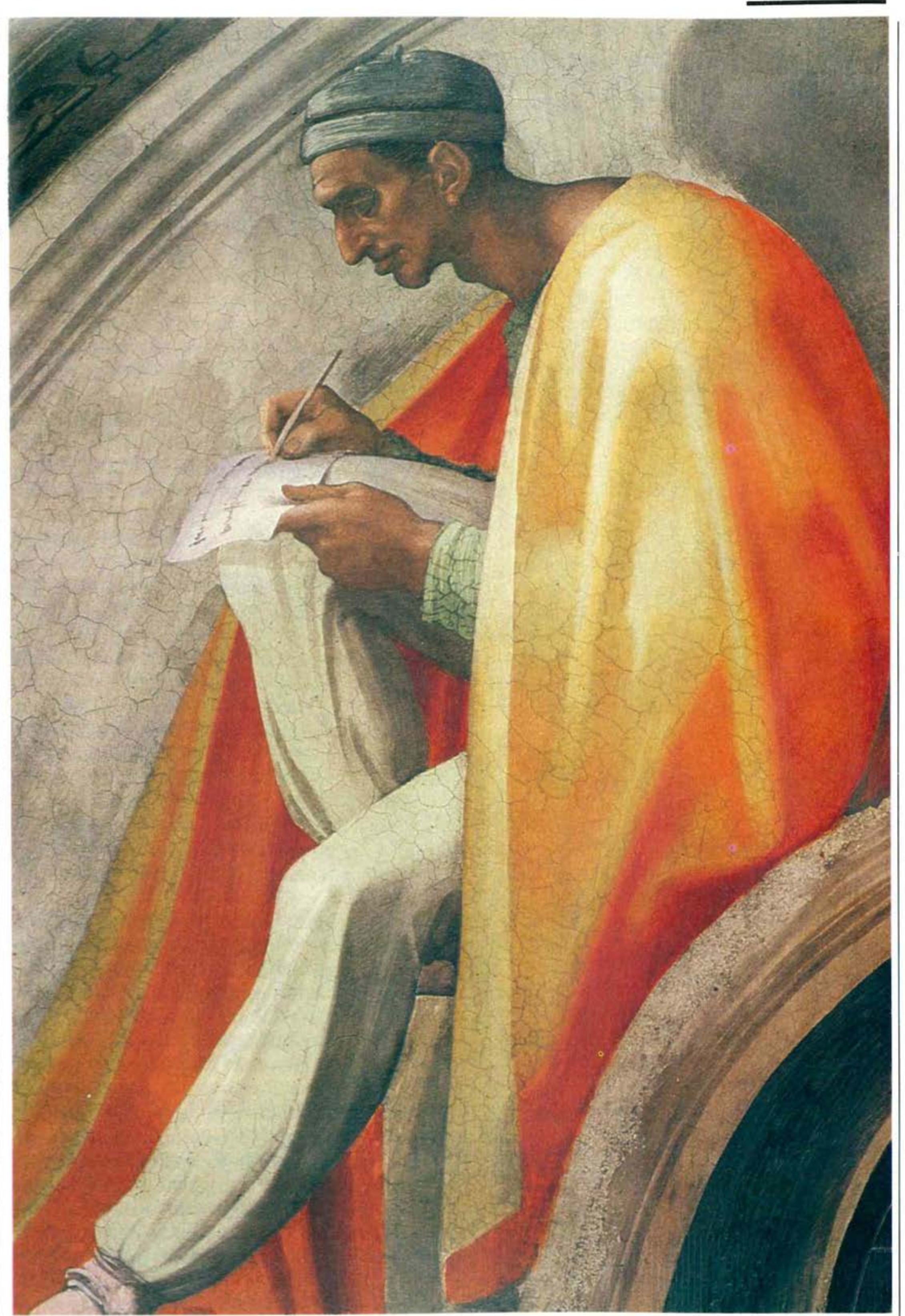


Dos detalles del luneto sobre los antepasados de Jesús: arriba, *Asa* y, derecha, *Josafat* (bóveda de la Capilla Sixtina)

ballena. El segmento de bóveda que lleva su imagen cae encima del altar mayor, donde en los tiempos de Miguel Angel había un retablo de Perugino dedicado a la Asunción de la Virgen, cuya advocación era la de la propia Capilla. Hay aquí una refinada congruencia del programa teológico de la bóveda, ya que, como ha observado recientemente O'Malley: *La Asunción de la Virgen representa y es el primer fruto de la perfección última de la salvación operada por Cristo, porque refleja la resurrección y ascensión del Señor y prefigura el feliz destino de todos los bienaventurados, la resurrección de la carne. En Jonás encontramos así uno de los términos más claros de la relación entre las funciones de la Capilla (como templo específico de la Curia) y su consagración a la Asunción.*

Si Miguel Angel leyó, como es probable, el libro de Jonás debió de llamarle la atención su tono, tan diferente del resto de los profetas. La voz, llena de ira, y a la vez de cálida confianza, con que se dirige a Dios. Y la de Dios; no hay en el Antiguo Testamento una voz más personalmente paternal, más parecida a la que Miguel Angel hubiera querido oír.

Los dos últimos frescos del *Génesis*, la figura de *Jonás* y las escenas de las dos pechinas que coronan el muro del altar manifiestan un lenguaje pictórico cuya novedad y complejidad sobrepasa con mucho el nivel de comprensión de los contemporáneos de Miguel Angel; pero podían apreciar una cualidad que salta a la vista: el virtuosismo técnico. Tanto Condivi como Vasari concluyen su descripción de la bó-



veda con una alabanza del escorzo de la figura de Jonás. Citaré el texto de Vasari, más elocuente y preciso: *¿Pero quién no admirará y se quedará estupefacto viendo la* terribilitá *de Jonás, donde la fuerza del arte (vence a la naturaleza), ya que la bóveda, que por su naturaleza se viene hacia delante, separándose del muro, empujada (ópticamente) por esa figura, que se echa hacia atrás, parece vencida por el arte del dibujo y de las luces y que realmente se curve hacia atrás?*

La figura de Jonás es, quizá, inmediatamente después de la del Juez Supremo, la primera que capta la atención del visitante cuando entra hoy en la Capilla Sixtina. Curiosamente, parece entablar un diálogo entre la bóveda y el fresco del *Juicio Final* inmenso que Buonarroti había de pintar, más de un cuarto de siglo más tarde, en el muro del altar.

Otra figura que capta también el ojo del visitante al entrar es la de Amán crucificado, pintado en la pechina de la esquina suroriental, en el lado de la epístola del altar.

No hay ninguna imagen de la *Crucifixión* propiamente dicha de la decoración de la Capilla. Hubiera debido integrarse en las historias de la vida de Jesús, y, por tanto, en el programa de Sixto IV. Se prefirió entonces subrayar, por su significación sacramental, *La Ultima Cena;* en el fresco que, dedicado a esta escena pintó Roselli, aparece una Crucifixión representada como un cuadro dentro del cuadro o, más exactamente, como una vista lejana a través de las pilastras de un pórtico. En el programa de Julio II el acto central de la Redención aparece sólo indirectamente, a través de escenas que la prefiguran en el Antiguo Testamento. Se eligieron cuatro y se situaron en las pechinas de las cuatro esquinas. La degollación de Goliat por David y la de Holofernes por Judit en las correspondientes al muro de la puerta. Para el altar se eligieron dos escenas menos frecuentes: *La muerte de Amán* y la *Serpiente de Bronce.* Amán, ministro del rey Asuero y perseguidor del pueblo elegido, fue finalmente condenado a muerte por su rey gracias a la influencia de Ester. Ester fue tomada así como una de las figuras simbólicas de la Virgen por su función intercesora y su victoria sobre Amán como figura de la Victoria de la Virgen sobre Satanás (La Crucifixión y la Redención de los hombres). Según el libro de *Ester*, Amán murió ahorcado. En el fresco de la Sixtina sin, embargo, muere crucificado.

Miguel Angel imaginó una especie de Cruz rústica irregular en Y; como un verdoso árbol seco ocasionalmente aprovechado para el tormento. Es evidente que fue un hallazgo *ad hoc*, un expediente rápidamente esbozado para justificar lo que le importaba, la extraña posición en el espacio del cuerpo del crucificado. Nos han llegado varios dibujos, estudios preparatorios para esta figura, una de las más terribles y bellas de toda la obra del artista. Vasari llama la atención sobre el virtuosismo de sus escorzos que coloca casi al mismo nivel que el de Jonás, y hay que decir que la compleja curvatura de la pechina quizá lo exija mayor que el de la figura del profeta. Pero, como ocurre con Jonás, si nos quedamos en el virtuosismo habremos entendido muy poco.

En la otra pechina del muro del altar se representa el episodio de *La serpiente de bronce.* Jehová, irritado con el pueblo de Israel por su infidelidad durante la travesía del desierto, envía una plaga de serpientes mortales. Moisés ruega a Jehová que perdone a su pueblo y éste le dice que haga una serpiente de bronce y la erija sobre un leño; quien la mire sanará y salvará la vida. Es una imagen que prefigura la

de la cruz. Miguel Angel pinta la serpiente de bronce, cuya figura recuerda efectivamente la de una cruz, al fondo del fresco, casi en la línea de horizonte; en primer término, a su derecha los que se salvan, a su izquierda, la multitud de los condenados bastante mayor y más próxima al espectador. En 1506 se había descubierto el grupo de *Laoconte* y en las figuras de estos condenados, torturados por las serpientes mortales, puede verse el impacto que el grupo escultórico helenístico había producido en Miguel Angel. Pero las contorsiones de sus figuras son más intensas. Alguno de los escorzos está en el límite de la legibilidad. Es una composición singular dentro del conjunto de la bóveda. Con su hacinamiento, sus contorsiones y sus escorzos, los cuerpos humanos son prácticamente irreconocibles como tales y el impacto del fresco sobre el espectador es emocional, atmosférico, como si a la intensidad del *Diluvio Universal* se sumara ahora la capacidad de expresión abstracta que el artista había alcanzado al representar el primer día del *Génesis*.

El andamio se desmontó y la bóveda fue desvelada el 14 de agosto de 1511, justo a tiempo para las Vísperas de la Asunción. Pero quedaba por hacer una última parte, los lunetos y (aunque no todos los autores están de acuerdo en ello) las pechinas. Estas partes requerían un andamio perimetral y de una menor altura. Miguel Angel las pintó entre octubre de 1511 y octubre de 1512.

En el programa iconográfico se había reservado para esta parte la representación de la genealogía de Jesús desde Abraham, tal como la da el Evangelio de San Mateo. Se trata de una lista larga de personajes, alguno famoso como el rey David, pero otros, la mayoría, oscuros; de algunos la Biblia no da más que el nombre. Los lunetos de la Capilla están lógicamente situados a contraluz, por lo que su visibilidad es escasa. Por otra parte, desde el punto de vista teológico, la función de estos personajes, meros eslabones de una cadena que culmina en Jesús, es esencialmente pasiva. Son los testigos de un tiempo oscuro, de espera y así es como los representa Miguel Angel.

La bóveda fue totalmente desvelada el 31 de octubre de 1512, para las Vísperas de la festividad de Todos los Santos

Los lunetos son las únicas partes que el artista pudo pintar en una superficie vertical. Su ejecución es muy libre. Los análisis técnicos llevados a cabo durante la reciente restauración han revelado que en muchos casos Miguel Angel pintó las figuras directamente en la pared, sin hacer uso de cartones. La paleta se aleja de la usada en las escenas de la Creación para retroceder a Ghirlandaio. Para el artista, el estado de ánimo, es otro; la modulación del color no tiene ya nada que ver con la de la pintura de la juventud. Hay una calidad como de fosforescencia en esos verdes turbios, púrpuras terrosos y naranjas inseguros. A veces encontramos una imagen inconfundiblemente buonarrotiana, como la de la madre del luneto de *Josafat* y *Joram*; pero la mayoría nos parecen extrañas. Concebidas durante un relajo de tensión, tras el esfuerzo titánico de la pintura de la bóveda, tienen algo de fantasmas de duermevela. La difícil visibilidad, la suciedad y los cambios de gusto han hecho que atravesaran sin llamar la atención el tiempo que las separa de nosotros. Descubiertas ahora de nuevo por la limpieza que se ha llevado a cabo con ocasión de la restauración nos muestran un Miguel Angel que nos parece nuevo; pero es evidente que algunos artistas de la generación siguiente, como Pontormo, Rosso Fiorentino, Bronzino o Beccafumi lo miraron con atención.

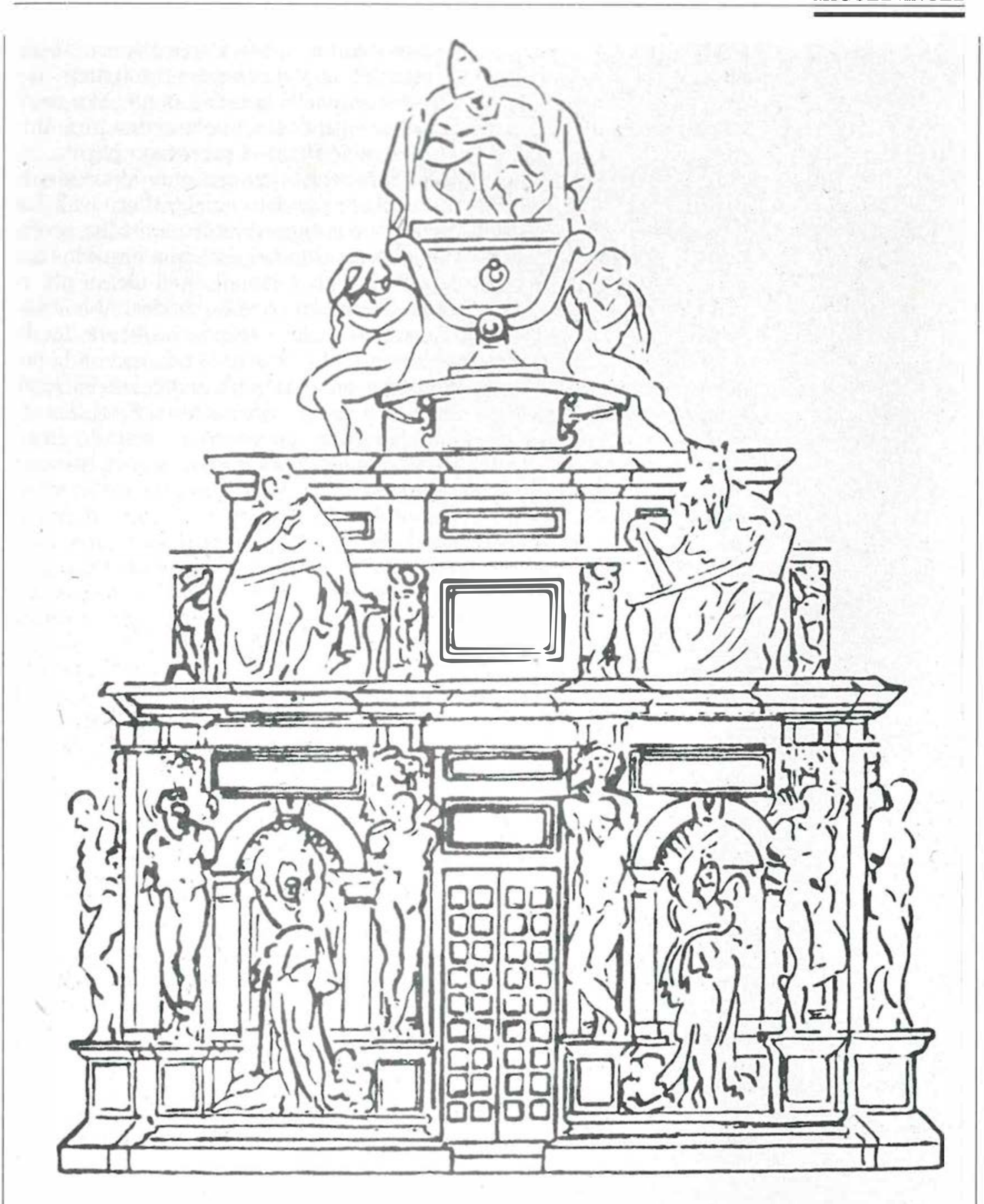
La bóveda fue totalmente desvelada el 31 de octubre de 1512, para las Vísperas de la festividad de Todos los Santos.

El proyecto para la tumba de Julio II

EN el capítulo anterior se han mencionado las circunstancias del encargo de la tumba de Julio II. Miguel Angel fue llamado a Roma por el Papa en 1505. Ese mismo año pasó ocho meses en Carrara, seleccionando, contratando y supervisando la extracción y transporte de piezas de mármol para el monumento. Esto permite suponer que el artista tenía ya un proyecto bastante definido, incluso con mediciones. Un proyecto que, además, debía haber sido negociado en sus detalles y finalmente aprobado por Julio II, ya que había sido objeto de un contrato y se había pagado un anticipo de 1.000 ducados. Ese proyecto debía estar formalizado por medio de dibujos, alguna maqueta pequeña de arcilla y quizá una grande de madera para la arquitectura. El contrato debía tener también una descripción detallada.

Nada de ello se ha conservado. Esta pérdida es importante porque aquel proyecto fue la base de otros cuatro que le sucedieron en el tiempo, hasta llegar a la relativamente modesta versión (la sexta) que se ve ahora en la iglesia de San Pietro in Vincoli, y que fue realizada unos cuarenta años después del primer encargo. La pérdida de fuentes primarias de información acerca de lo que Miguel Angel consideraba el proyecto más importante de su vida ha dado ocasión a los especialistas para ofrecer distintas reconstrucciones.

Existe un dibujo de la hipótesis de Tolnay, que es hoy la más generalmente aceptada. Lo que muestra es un alzado frontal del monumento. Ya he dicho en el capítulo anterior que Miguel Angel lo concebía como una construcción exenta de planta rectangular. Sus dimensiones en planta eran de 12 por 18 brazas (unos 7,20 por unos 10,80 metros). En su interior tenía una cámara mortuoria cubierta por una cúpula ovalada. La cúpula quedaba oculta en el segundo nivel por un parapeto retrasado respecto del plano del nivel inferior, creando así un ático en el que había lugar para estatuas y relieves. En el centro, y en un tercer nivel, un sarcófago con la efigie del Papa coronaba el conjunto. No era una efigie yacente, según el uso más extendido; el cuerpo de Julio II se presentaba recostado, sostenido por dos figuras alegóricas. En el frente, o costado corto del monumento, el orden bajo estaba compuesto por dos cuerpos entre los cuales quedaba un elemento más estrecho y retrasado en el que se abría una puerta. En los costados largos la composición constaba asimismo de dos cuerpos separados por un elemento retrasado, pero largo. Estos elementos centrales retrasados, debían llevar relieves de bronce.



Reconstrucción del primer proyecto para la tumba de Julio II, según Tolnay

Los cuerpos de las esquinas tenían una composición tripartita: una hornacina central flanqueada por dos pilastras-hermes. En cada hornacina se preveía la figura de una victoria y, frente a cada pilastra, un esclavo; en el orden bajo había pues un total de ocho victorias, dos en cada esquina, dieciséis esclavos y dieciséis pilastras-hermes. En el ático había cuatro grandes estatuas sedentes, una sobre cada uno de

los cuerpos de esquina; dos representaban a San Pablo (Nuevo Testamento) y a Moisés (Antiguo Testamento) y otras dos eran figuras alegóricas de la Vida Activa y Contemplativa, respectivamente. Por encima del parapeto del ático el monumento decrecía como una pirámide escalonada hasta alcanzar su coronación con el sarcófago papal.

Las diferencias más significativas entre las distintas hipótesis de reconstrucción se refieren al sarcófago previsto en el tercer nivel. Todas las fuentes del siglo XVI dicen que la figura del Papa estaba acompañada por otras dos; de estas últimas Condivi dice que eran dos ángeles, uno triste por la pérdida de la vida terrenal, otro alegre por el paso del Papa a la vida celestial; Vasari en cambio las describe como dos figuras alegóricas de la Tierra y del Cielo, respectivamente. La diferencia puede ser puramente nominal. No ocurre lo mismo con la posición del cuerpo del Papa. Panofsky, en un artículo publicado en 1937 y, luego, en las distintas ediciones de su influyente libro *Estudios de Iconología*, mantiene que Julio II estaba representado sentado en su silla gestatoria. El conocido historiador llega a esta hipótesis como conclusión del análisis iconológico del proyecto. Resumiendo y esquematizando su explicación, el monumento funerario de Julio II se habría concebido, rompiendo con la tradición cristiana de la tumbas murales de la Edad Media y del *Quattrocento*, a la manera de los monumentos funerarios de los emperadores romanos. Mientras la visión cristiana tradicional insistía en la vida eterna después de la muerte, la pagana acentuaba el carácter memorial del monumento, su función de dejar constancia de los éxitos alcanzados por el fallecido durante su vida terrena. Se trataba de éxitos militares, el *imperator* era, en primer lugar y sobre todo, jefe de los ejércitos y protector del territorio y de las gentes romanas contra sus enemigos exteriores. De ahí que la iconografía del monumento funerario imperial antiguo estuviera dominada por las victorias y los esclavos, estos últimos representando los pueblos o provincias vencidas. El difunto entraba en el más allá sentado, como en un triunfo.

En el caso del proyecto de la tumba de Julio II, según Panofsky, la concepción pagana se habría usado transformando su significado. Las connotaciones triunfales de la iconografía antigua habrían funcionado de modo simbólico, para aludir al triunfo del alma sobre el cuerpo. El esquema doctrinal subyacente a este planteamiento habría sido el pensamiento neoplatónico renacentista, con sus propuestas de concordancia entre la filosofía platónica y la teología cristiana. La muerte habría de ser celebrada como un retorno del alma a Dios, pero este retorno sería una imagen del proceso de purificación que en la doctrina neoplatónica se llamaba *deificatio*, un proceso gradual de conquista o subyugación del cuerpo por el alma que permitía que ésta, finalmente libre de sus vínculos corporales, se reuniese con Dios. La estructura formal del proyecto de Miguel Angel para la tumba de Julio II responde, según Panofsky, a esta concepción; el nivel inferior representaría la lucha del alma con el cuerpo, el nivel intermedio las vías de ascenso o reunión del alma con Dios (la concordancia de la ley mosaica —Moisés— con la ley cristiana —San Pablo—, la complementaridad de la Vida Activa y la Vida Contemplativa), hasta llegar al triunfo final en el nivel superior.

La interpretación de Tolnay, aunque coincide en líneas muy generales con la de Panofsky, diluye tanto las supuestas referencias específicas del proyecto de Miguel Angel a la iconografía imperial como

sus componentes más específicamente neoplatónicas. Tolnay niega explícitamente la hipótesis panofskiana de que el Papa estuviera representado sentado en la silla gestatoria.

Sin óbice de volver más abajo sobre algún aspecto de estas interpretaciones, conviene recordar el hecho básico de que este proyecto, abandonado por el comitente, no se llevó a cabo. La interpretación de Panofsky ha fomentado la opinión de que la causa de este abandono habría sido su carácter excesivamente pagano. Por mi parte pienso que convendría dar un mayor peso a ciertas consideraciones prácticas.

No deben desdeñarse, en primer lugar, las que atañen al coste y a la viabilidad del proyecto. El encargo de un proyecto de ese tipo a Miguel Angel no dejaba de ser problemático. El monumento contemplaba un verdadero edificio con más de cuarenta estatuas. Aunque se especificaba que el artista contaría con ayudantes para su ejecución, el plazo previsto era sólo de cinco años. Transcurrido prácticamente el primer año, no se había conseguido más que reunir un cierto número de piezas de mármol; mientras tanto, la dificultad de Miguel Angel para trabajar con ayudantes empezaba a ser cosa de conocimiento común. Debe pensarse también en el peso de las consideraciones económicas. Pese a su fortuna, cabe dudar que Julio II fuera capaz de allegar los recursos necesarios. Si lo creyó en algún momento, los elevados gastos de sus campañas militares, así como los de los demás proyectos artísticos y monumentales que emprendió al mismo tiempo que el de la tumba, debieron disuadirle.

Problemas de espacio

El más importante, con mucho, de los proyectos artísticos concurrentes era la construcción de la nueva basílica de San Pedro

El más importante, con mucho, de los proyectos artísticos concurrentes era la construcción de la nueva basílica de San Pedro. Como hemos visto en el capítulo anterior, la colocación de la primera piedra de este edificio fue el motivo determinante de la vuelta airada de Miguel Angel a Florencia. La vinculación de estos dos hechos invita a reflexionar sobre un aspecto poco considerado hasta ahora en la bibliografía buonarrotiana, que es el del espacio al que hubiera ido destinado el monumento funerario de Julio II, según el primer proyecto. Una construcción de las dimensiones previstas, sobre todo tratándose de una construcción exenta, sólo cabía en la nave central de la vieja basílica de San Pedro, o en un edificio de nueva planta construido *ad hoc*. Parece que Miguel Angel mantenía la primera opinión y que pensaba en una reforma del espacio del coro capaz de acoger el volumen del monumento funerario. Giuliano da Sangallo, que había sido puesto a cargo de los proyectos de reforma de la vieja basílica por el Papa anterior, pensaba que había que construir una capilla de nueva planta, exlusivamente destinada a la tumba. Dada la amistad de Buonarroti con Sangallo, que era probablemente quien le había recomendado al Papa para este encargo, cabe pensar que esta segunda opción podría haberle resultado aceptable si la primera se hubiera revelado imposible.

La idea de un templo dedicado exclusivamente a conmemorar a un difunto, una idea procedente del mundo pagano, no era extraña a la tradición cristiana. Se asociaba a los mártires y constituía un tipo litúrgico que recibía el nombre de *martyrium*. Arquitectónicamente

los *martyria* eran edificios de planta centralizada, cosa que fue haciendo inviable su uso como templos ordinarios de culto conforme se fueron fijando en la Edad Media los principales ritos litúrgicos, y más aún cuando la predicación se convirtió en una de las funciones principales de los templos. Pero en torno a 1500 la idea de los *martyria* volvió a adquirir vigencia por razones simbólicas. De hecho, Bramante acababa de terminar, por encargo de Alejandro VI, el llamado *Tempietto* de San Pietro in Montorio. Construído en el lugar en que según la tradición había sufrido martirio el primer Papa, su significación simbólica en la Roma renacentista era enorme; no cabe duda de que a ella contribuía su radical novedad arquitectónica, y en particular su apuesta literal por un tipo de edificio que en Roma se asociaba sobre todo a la Antigüedad pagana.

Sopesando las distintas opciones que se le planteaban en relación con la reforma de la vieja basílica de San Pedro y la construcción de su propio monumento funerario, dos proyectos que parecían necesariamente interrelacionados, Julio II se decidió finalmente, muy de acuerdo con su carácter, por cortar el nudo gordiano encargando en 1505 un edificio totalmente nuevo para la basílica de San Pedro, y encargándolo precisamente al arquitecto que tres años antes había construido el célebre *Tempietto* (o, mejor dicho, su primera fase, puesto que el proyecto contemplaba una segunda fase que nunca se construyó). Más aun, se decantó por el mismo concepto arquitectónico básico, el del templo de planta centralizada cubierto por una cúpula. Conviene observar que esto en términos espaciales excluía la integración del monumento funerario de Miguel Angel, ya que hubiera sido quimérico imaginarlo en el centro de la Basílica de San Pedro, pese a que Tolnay sugiere que pudo pensarse en ello. El nuevo edificio no se convertía por ello en un *martyrium* para el Príncipe de los Apóstoles, como se ha dicho alguna vez; ese *martyrium*, aunque incompleto, acababa de hacerse. Pero sí que recogía, a un nivel más abstracto, una buena parte de su simbolismo. El hecho de que nadie volviera a pensar en el *Tempietto* de San Pietro in Montorio y en su segunda fase no realizada apoya más bien esa conclusión.

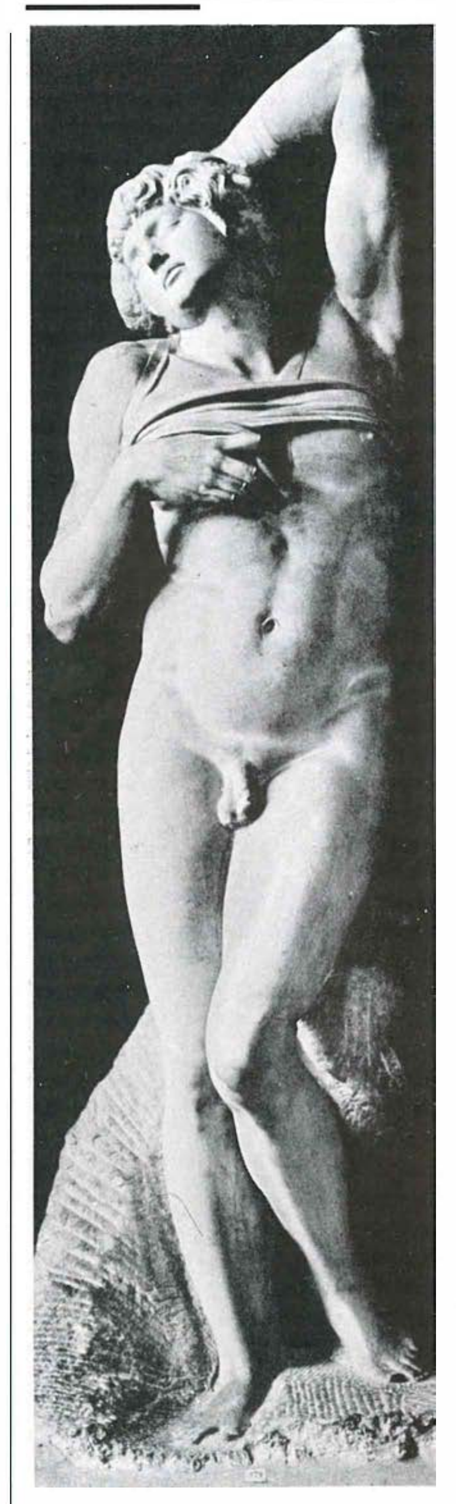
***Moisés*, Roma, iglesia de San Pietro in Vincoli**

Se trataba de una decisión ciertamente atrevida. Allí donde Alejandro VI había preferido, al construir el *Tempietto*, apostar por el simbolismo de lo nuevo, pero manteniéndolo separado, respetando al mismo tiempo la vieja tradición que hacía de la basílica de San Pedro el corazón del culto cristiano, Julio II decidió fundir los dos niveles simbólicos, el tradicional y el nuevo, forzando al primero a revestirse con las formas del segundo.

Era evidente que esta decisión suponía dejar en el limbo, tanto los proyectos de reforma de la vieja basílica por Sangallo, como el monumento funerario de Miguel Angel. Este perdía su razón de ser como apuesta experimental por lo nuevo, equivalente de algún modo a la que había supuesto para Alejandro VI la construcción del *Tempietto*. Al subir Julio II el nivel de la apuesta por la *renovatio* y optar por el proyecto de Bramante, con su planta centralizada, para la basílica de San Pedro, el proyecto buonarrotiano de monumento funerario quedaba invalidado: en términos de recursos económicos, en términos de condiciones prácticas de espacio y en términos de funciones simbólicas.

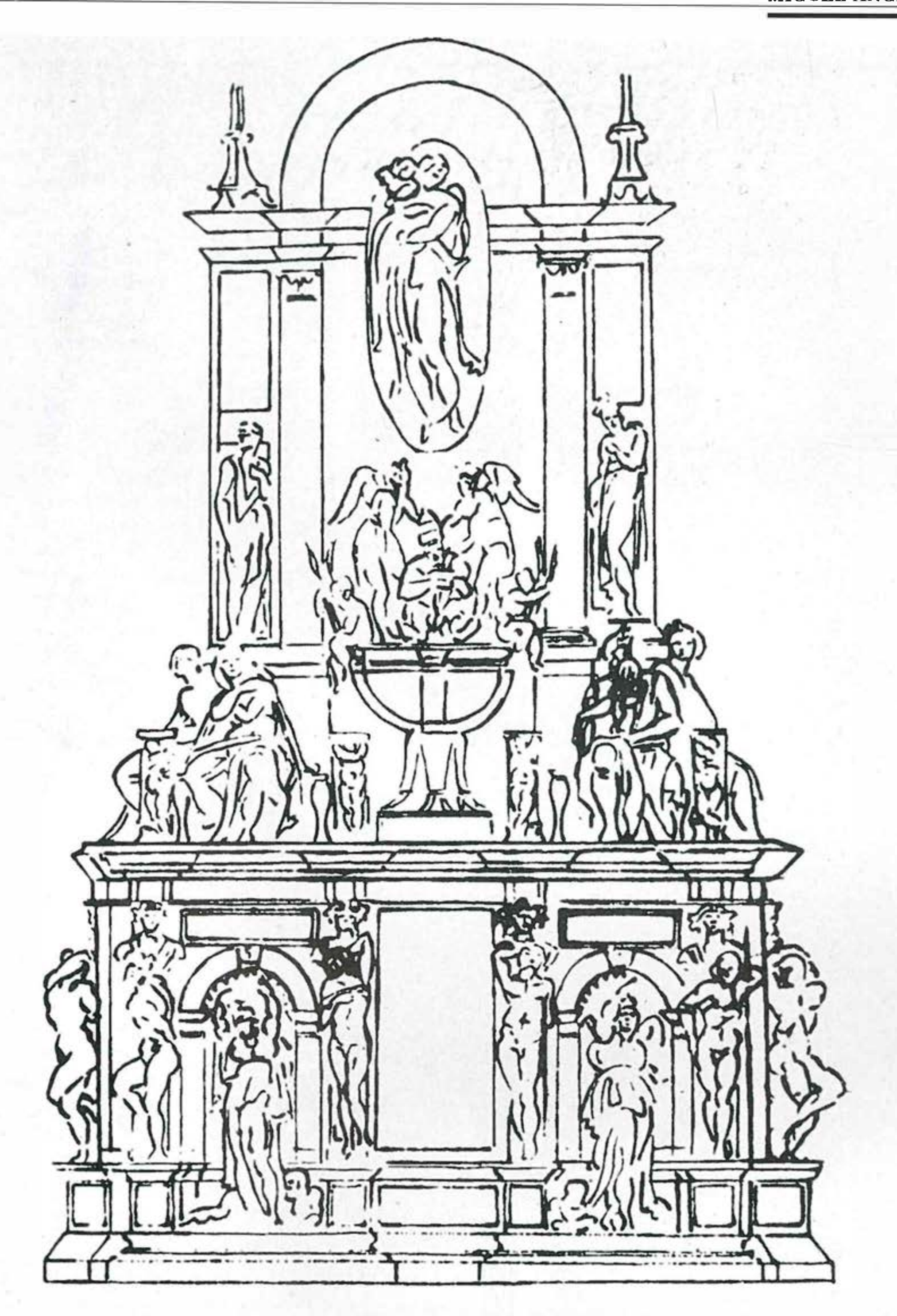
Si se reflexiona en esta situación se verá la pobreza de esa opinión, tan extendida entre los historiadores de nuestro siglo, según la





Esclavo agonizante (izquierda) y *Esclavo rebelde* (derecha), París, Museo del Louvre

cual Julio II habría abandonado el primer proyecto de Miguel Angel por su carácter excesivamente pagano e innovador. Más verosímil quizá sería pensar lo contrario; que entre los argumentos que el artista esgrimía para que se prefiriese su proyecto, podía estar el de que, con-



sideradas todas las circunstancias, suponía una opción más acorde con la tradición cristiana que la opción de Bramante.

De hecho, a partir de 1506, Julio II tuvo que reconsiderar su decisión y en los dibujos de Bramante aparecen versiones según las cua-

Reconstrucción del segundo proyecto de Miguel Angel para la tumba de Julio II

les uno de los brazos de la cruz griega del proyecto original se extiende para formar una cruz latina y tomar así en cuenta los usos litúrgicos tradicionales de la basílica. Miguel Angel, mientras tanto, había escapado a Florencia, aunque luego se había reconciliado con el Papa, y finalmente había aceptado el encargo de la Capilla Sixtina. Mientras la pintaba no abandonó la esperanza de llevar a cabo su proyecto para el monumento funerario; ni dejaba de irritarse frente a las dudas, dilaciones y negativas de Julio II. Es significativo que en esas ocasiones el antiguo simpatizante de Savonarola acusase al Papa de impiedad, como puede verse en el soneto 10, escrito probablemente en 1512, más o menos al tiempo que estaba terminando la bóveda de la Capilla Sixtina y veía que la cuestión del proyecto de la tumba seguía sin aclararse:

Qua si fa elmi di calici e spade
e'l sangue di Cristo si vend'a giumelle
e croce e spine son lance e rotelle
e pur da Cristo pazïenzia cade
(Aquí (en Roma) de cálices se hacen yelmos y espadas
y la sangre de Cristo se vende a dobles puñados (a manos llenas)
la cruz y las espinas son lanzas y rodelas
de modo que hasta Cristo pierde la paciencia)

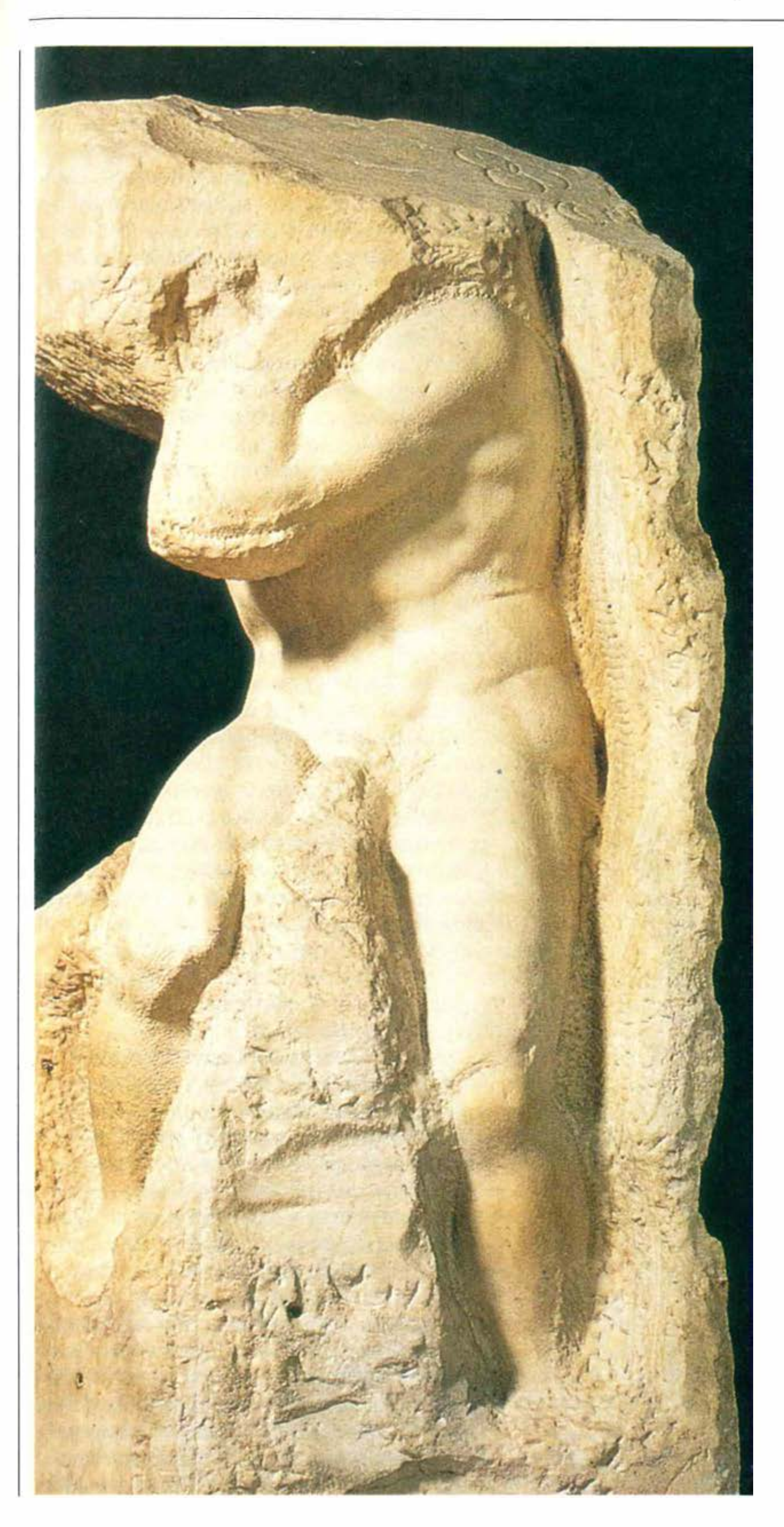
Son los años de la Santa Liga, acaba de tener lugar la batalla de Ravenna, y los Medici acaban de ser restaurados en Florencia. Todo ello irrita a Buonarroti, que está poco de acuerdo con la política antifrancesa de Julio II y en general con su predisposición a tomar las armas. La guerra detrae recursos. El motivo principal de su ira emerge en el primer terceto:

Se ebbi ma' voglia a perder tesauro
per ciò che qua opra da me è partita
può quel nel manto che Medusa in Mauro (...)
(Si deseé alguna vez perder mi tesoro (mi dinero),
ya que perdí el trabajo que tenía,
(se lo debo) al que lleva el manto (el Papa),
(cuyo) poder es como el de la Medusa en Mauritania
(el poder de convertirme en piedra, de paralizarme)

Quel nel manto murió en febrero de 1513 y fue elegido Papa un Medici, Giovanni, hijo de Lorenzo el Magnífico, el niño cardenal que Buonarroti había conocido durante su propia niñez en Florencia. El nuevo Papa, que tomó el nombre de León X, fue uno de los grandes mecenas del Renacimiento; pero pese a su consideración por Miguel Angel, prefería confiar la política artística de Roma al eficiente equipo que formaban Bramante, Rafael y sus ayudantes. Fue él mismo quien ayudó a Buonarroti a llegar a un acuerdo con los della Rovere para llevar a cabo el proyecto de la tumba de Julio II; se convino una versión distinta, más realista que la primera.

Segundo proyecto

La novedad principal de este segundo proyecto estriba en el hecho de que ya no es una construcción exenta, sino adosada a un muro, cosa que evidentemente simplificaba el problema de su ubicación. El



Esclavo, Florencia,
Galería de la Academia

monumento podía verse como un híbrido entre el túmulo exento de la primera versión y las tumbas murales del *Quattrocento.* El orden bajo tenía la misma estructura que en el primer proyecto, pero se reducía su longitud, que pasaba de 18 a 13 brazas; con esto y con el hecho de estar adosado al muro disminuía significativamente el número de estatuas del orden bajo. Por otra parte aumentaba el de las grandes estatuas sedentes del ático; pasaba de cuatro a seis, y cuatro ángeles en lugar de dos atendían la figura recostada del Papa. La innovación más llamativa finalmente era un gran nicho mural (el contrato usa el término *cappelleta)* de altura considerable (7,8 metros), que lleva la figura central de la Virgen con el Niño labrada en un relieve de forma ovalada y cuatro figuras más a sus lados.

El contrato se firmó el 6 de mayo de 1513. Se conserva la descripción del monumento anexa al mismo y un dibujo de la época, copia fiel probablemente del original de Miguel Angel. El escultor adquirió una casa, no en El Vaticano, sino al otro lado del río, en la Roma antigua, en la calle Macel de' Corvi, cerca del Foro Trajano. Se preveía un plazo de ejecución de seis años.

Los dos esclavos que se conservan en el Museo del Louvre y la estatua de *Moisés,* que forma parte del monumento, tal como se ve ahora en San Pietro in Vincoli, fueron ejecutados para este segundo proyecto, aunque son figuras previstas también en el primero.

Los esclavos fueron realizados en 1513 y (quizá) 1514. Quedaron inacabados, aunque el llamado *Esclavo agonizante* está algo más acabado. Son figuras de muchachos jóvenes, de tamaño superior al natural (miden alrededor de 2,20 metros), concebidas para ser colocadas, cada una, frente a una pilastra-hermes, donde el espectador había de imaginar que se ataban las ligaduras que sujetan sus torsos. Los apelativos con que se les conoce hoy, *Esclavo agonizante* y *Esclavo rebelde* proceden de interpretaciones postrománticas. Estos esclavos se suelen poner en relación con los *ignudi* de la Capilla Sixtina, pero habiendo sido previstos en el primer contrato, su concepción debe haber sido anterior. En cualquier caso están más próximos al tipo escultórico que constituyó el punto de partida de ambos conceptos, los prisioneros, esclavos o trofeos de la estatuaria triunfal de la Antigüedad Clásica. Por otra parte, están de pie y los *ignudi* sentados; una diferencia fundamental para la escultura.

Su actitud ha dado lugar a diversas interpretaciones. Condivi dice que se trataba de alegorías de las artes; muerto el Papa, su protector, habrían quedado reducidas a la impotencia. Vasari, que eran las provincias y las ciudades vencidas militarmente por Julio II. A comienzos de nuestro siglo la interpretación de Condivi volvió a ser defendida con argumentos iconológicos. La base del *Esclavo agonizante* lleva un trozo de mármol apenas desbastado en el que se advierte la figura de un mono; de acuerdo con una vieja asociación emblemática esto indicaría que la estatua representa el arte de la pintura. Paralelamente, en el bloque sobre el que el *Esclavo rebelde* apoya su pie derecho se ha visto un capitel sin desbastar, cosa que indicaría que se trata de una alegoría del arte de la arquitectura. Panofsky rechaza estas interpretaciones. En la parte trasera de la base del *Esclavo rebelde* afirma ver otro mono bosquejado. La figura de este animal tendría así en este caso un significado distinto del más común, ya que se encuentra en ambas estatuas. En su opinión el mono, animal de proverbial concupiscencia *(bestia turpissima),* representaría lo que en la filosofía

neoplatónica era el alma animal, principio de vida y sensibilidad de los sentidos, inherente al cuerpo humano vivo, pero ajeno al alma racional. Su significado vendría a reforzar pues el de las ataduras, que simbolizaban la condición de cárcel que tiene el cuerpo para el alma. Más abajo diré algo más acerca de esta interpretación.

Los esclavos del Louvre son muy distintos el uno del otro. El *Esclavo agonizante* está concebido para una visión frontal. Wölfflin lo describe desperezándose *comenzando a desplegar su fuerza.* La interpretación tradicional es la contraria (de ahí su apelativo popular); Rodin y los simbolistas de fines del XIX se apropiaron de su silueta de largo triángulo curvilíneo invertido para expresar la inestabilidad y la caducidad. El artista acentuó en esta estatua, haciéndola más corpórea y menos psíquica, la embriaguez somnolienta que amenazaba con derribar al *Baco* realizado dos décadas antes en Roma; conforme nos movemos frente a ella, los cambios de su perfil forman una fluida cascada de líneas de caída.

El *Esclavo rebelde* es lo contrario: todo movimiento de abajo arriba, insurgente. En 1513-14, dedicado totalmente al proyecto del monumento funerario, Miguel Angel tiene una imagen mucho más precisa de la tridimensionalidad de su conjunto. En consecuencia diseña las figuras de las dos esquinas para que se las vea diagonalmente, o mejor dicho en el arco de 90° que forman nuestros pasos cuando giramos en torno al monumento. El *Esclavo rebelde* está diseñado para ocupar la esquina izquierda mirando el frente del monumento. Prestamos poca atención a las ataduras que cruzan el torso del prisionero y le llevan salvajemente el brazo a la espalda porque su figura parece estar aherrojada por algo que la inmoviliza de modo mucho más efectivo, una especie de prisma invisible en el que tardamos en reconocer la forma inicial del bloque de mármol antes de que el artista comenzara a labrarlo. La estatua no está terminada. Una veta de la piedra le cruza el rostro y el cuello diagonalmente; este defecto motivó seguramente su abandono.

La estatua de Moisés *estaba planeada para ser colocada en el ático o segundo nivel, a unos cuatro metros del suelo*

La estatua de *Moisés* estaba planeada para ser colocada en el ático o segundo nivel, a una altura de unos 4 metros del suelo. Su presentación actual en San Pietro in Vincoli, aunque debida finalmente (casi tres décadas más tarde) a Miguel Angel, modifica pues sustancialmente la concepción original del artista. Pensada para la esquina superior derecha del monumento, asume, estabilizándolo, el empuje diagonal del esclavo de la esquina, una figura no realizada, que habremos de imaginar parecida a la del *Esclavo rebelde*, pero orientada en la otra diagonal. La asimetría de los dos perfiles de Moisés, el derecho y el izquierdo, uno cerrado y el otro abierto, ha sido citada como ejemplo de uno de los principios estilísticos descritos por Wölfflin. También es válida aquí la percepción que nos hace ver la figura como aprisionada en el prisma invisible del bloque de mármol.

Moisés está sentado, pero la precariedad de su postura es evidente. La interpretación tradicional y popular de su ademán (una interpretación que se remonta a comienzos del siglo XVIII) es la irritación que, según narra la *Biblia*, le acomete cuando sorprende a los israelitas entregándose a la idolatría: ahora mismo va a levantarse y su ira recaerá sobre el pueblo infiel. Panofsky contradice esta manera de ver la estatua. Para él *el Moisés de Miguel Angel no ve otra cosa que lo que los neoplatónicos llamaban esplendor de la luz divina (...) lo que revela con su movimiento súbitamente detenido y su ex-*

presión de espanto no es una sorpresa irritada, sino la excitación sobrenatural que, citando a Ficino, petrifica y casi mata el cuerpo al tiempo que arroba el alma.

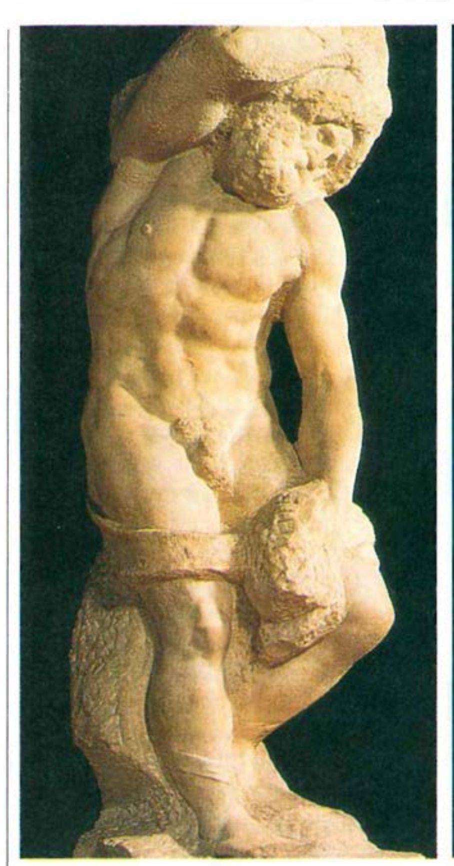
Una interpretación rebuscada, aunque no imposible.

La estatua de *Moisés* fue realizada entre 1515 y 1516, pero entonces el proyecto de monumento funerario para Julio II sufrió una nueva interrupción debida a otro encargo papal, el de la fachada para la Iglesia de San Lorenzo en Florencia. Antes de aceptar el encargo, Miguel Angel pidió a León X que intercediera con la familia della Rovere para que le liberara del contrato de la tumba de Julio II. La liberación fue parcial. En julio de 1516 se redactó un nuevo contrato, que preveía una versión reducida del proyecto de 1513. La profundidad del monumento en este tercer proyecto se reducía a un solo cuerpo. Parece que el artista no volvió a trabajar en el proyecto hasta 1519, y aun entonces también brevemente, ya que el mismo año recibió el encargo de la Capilla Medici. Muerto León X en 1521 y elegido Adriano VI, los herederos de Julio II exigieron a Buonarroti el cumplimiento inmediato del contrato de 1516 y, poco después, en vista de la imposibilidad de esto último, la devolución del dinero. Se trataba de una suma considerable; Vasari menciona 16.000 ducados. Recordemos que por la bóveda de la Capilla Sixtina había recibido 3.000, y que su salario en Florencia, mientras estaba labrando la estatua del David, había sido de 6 florines (unos 5 ducados) mensuales. Miguel Angel pensó en la posibilidad de vender lo que tenía y liberarse de la obligación, pero sintiéndose apoyado por el nuevo Papa elegido en 1523, Clemente VII, que era otro Medici, cambió de opinión. En 1526 Miguel Angel propuso un nuevo proyecto a los della Rovere (el cuarto), esta vez realmente como una tumba mural; los herederos de Julio II respondieron amenazándole con una demanda judicial. Finalmente, en 1532, se llegó a un nuevo acuerdo sobre la base de un nuevo proyecto (el quinto), que mantenía la estructura arquitectónica del de 1516 (el tercero), aunque simplificaba la decoración, que para el gusto de la época era ya excesivamente detallista y anticuada. La diferencia principal era que desaparecían las pilastras-hermes y que los esclavos, convertidos ahora en atlantes, cumplían la misión de portar el arquitrabe. Esto suponía un incremento de su tamaño y, de acuerdo con el nuevo efecto monumental que se quería producir, las figuras de las victorias previstas para los nichos debieron incrementarse también.

Los dos esclavos realizados en 1513-14 eran inútiles ahora. Miguel Angel los regaló a Roberto Strozzi, un noble florentino amigo suyo, oponente político de los Medici, que vivía entonces (tras la última restauración de los Medici en Florencia en 1530) en Roma. Strozzi a su vez se los regaló diez años más tarde a Francisco I de Francia y así es como tras haber pasado por varias colecciones francesas se incorporaron, a comienzos del siglo XIX, a la colección del Louvre.

Para el quinto proyecto Miguel Angel empezó cinco esclavos según Tolnay, se trata de los cuatro que ahora se conservan en la Academia de Florencia y otro que estuvo en el Palazzo Pitti y fue recientemente transferido (tras su identificación por Tolnay) a la casa Buonarroti. De este último Tolnay piensa que fue descartado por Miguel Angel, quizá por un defecto de labra debido a un error de un ayudante.

El contrato del quinto proyecto, firmado en 1532, preveía un plazo de ejecución de tres años. Hay que decir que fueron tiempos poco tranquilos para el artista. En 1532, durante un viaje a Roma, conoció





Dos *esclavos*, Florencia, Galería de la Academia

a Tommaso Cavalieri, un joven aristócrata que se convirtió en objeto de la pasión más profunda y duradera que Miguel Angel habría de tener en su vida. En 1534 murió su padre, Lodovico Buonarroti, a la edad de 91 años; Miguel Angel estaba a su lado. Ese mismo año murió también Clemente VII. Miguel Angel, que políticamente pertenecía a la oposición antimedicea, abandonó Florencia para establecerse definitivamente en Roma, cerca de Cavalieri. Así, en 1535, transcurrido el plazo contractual, el quinto proyecto de la tumba de Julio II estaba todavía muy retrasado; las seis esculturas inacabadas del frente se quedaron en Florencia. Ese año Pablo III, el nuevo Papa, le encargó el fresco del *Juicio Final* en la Capilla Sixtina. En años sucesivos ese encargo fue seguido por otros.

Ultimo proyecto

Miguel Angel no pudo volver al proyecto de la tumba de Julio II hasta 1542. Mientras tanto sus convicciones estéticas y sus ideas para el proyecto habían vuelto a cambiar. Con la mediación del Pablo III se firmó un nuevo contrato que anulaba todos los anteriores. El monumento, tal y como ahora se ve en San Pietro in Vincoli, se ejecutó sobre la base de ese proyecto (el sexto). Los elementos de origen pagano, esclavos y victorias, desaparecen. Miguel Angel entrega la estatua de *Moisés*, que ahora se sitúa en el nicho central del orden bajo.

En los dos nichos que lo flanquean se sitúan dos figuras bíblicas, *Raquel* y *Lea*, alegorías de la Vida Contemplativa y Activa, respectivamente. En el segundo orden, en el centro, se sitúa el gran relieve de la Virgen con el Niño previsto en el proyecto de 1516 y, flanqueándolo, las figuras de una Sibila y un Profeta. En el contrato se decía que todas las figuras no realizadas podían ser acabadas por ayudantes. Sin embargo, Miguel Angel (que rondaba entonces los 70 años y tenía problemas de salud) ejecutó de su mano las estatuas de Raquel y Lea.

Hoy contamos las figuras inacabadas del proyecto de 1532 entre las obras más poderosas de la escultura de todos los tiempos. Es preciso admitir lo mucho que este juicio debe a nuestra propia época; pero no hay que temer que esto anule su objetividad, o que debamos considerarlo un juicio caprichoso, fruto de una moda pasajera. El potencial de significación de las grandes obras de arte hace que sean capaces de mantener su irradiación durante siglos. A veces se despliega lentamente.

En estas estatuas inacabadas las figuras de los esclavos parecen emerger de una materia informe que todavía las aprisiona parcialmente. Podrían tomarse como ilustraciones del método de trabajo de Miguel Angel. Y así lo hace Vasari en la introducción a las *Vite*, cuando habla de la escultura en general. Escribe que es un método de trabajo lento, pero el más preciso y por ello el más aconsejable. Consiste en abordar el bloque de piedra desde una cara (o desde una arista) y, trabajando siempre en la misma dirección, imaginar la figura dentro de la piedra e ir eliminando el resto, de modo que emerja plano a plano. Vasari acude a una imagen muy gráfica. Supongamos, dice, que la figura está sumergida horizontal en una tina de agua y que vaciando el agua dejamos que emerja: la tina sería el bloque de mármol con la figura (invisible) en su interior, y el agua la piedra sobrante que habría que eliminar poco a poco.

Para Miguel Angel el método tenía una justificación teórica y filosófica. Aunque participó sólo marginalmente en las disputas de la época acerca de la excelencia relativa de la pintura y de la escultura, porque consideraba pueriles los argumentos que se formulaban en ellas, tenemos la respuesta suya escrita a un cuestionario que Benedetto Varchi, un humanista florentino secretario de la Academia, pasó en la década de los 40 a los artistas más importantes de la época. Miguel Angel responde que a su juicio la pintura y la escultura son equivalentes, ya que tienen el mismo objetivo, pero lo alcanzan por distintos caminos. El de la escultura consistiría en llegar al objetivo *per via di levare*, es decir, quitando. El trabajo del escultor sería así la imagen quintaesencial de una concepción idealista objetiva de la creación artística: la forma del objeto está potencialmente en la materia ya desde antes de que llegue el artista, desde siempre; la creación consiste en hacerla visible eliminando la materia que sobra.

Fue el mismo Benedetto Varchi quien expuso de modo detallado y articulado esta teoría ante la Academia de Florencia en una lección dedicada al comentario de un cuarteto, hoy famoso, de Miguel Angel. Se trata del primer cuarteto del soneto 151:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in se non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man que ubbidisce all'inteletto

(Ni el mejor de los artistas tiene (podría concebir) un concepto (una forma) que no circunscriba (no esté circunscrita en) un mármol solo con sus sobras (su materia sobrante), pero sólo llega a él la mano que obedece (guiada por) al intelecto).

En un libro, titulado precisamente *Idea*, que conoció una gran popularidad, Panofsky glosa el comentario de Varchi a Miguel Angel. En él ve un ejemplo claro de filosofía neoplatónica aplicada a la teoría artística. No sé si quedaba mucho neoplatonismo en la filosofía italiana de mediados del siglo XVI, tras el renacimiento aristotélico fomentado desde las Universidades de Bologna y Padova. Por lo que a mí concierne en la lección de Varchi siempre he visto resonancias claras de hylemorfismo aristotélico.

Pero pienso que las discusiones de este tipo ofrecen poca ayuda a la hora de aproximarnos a la obra de Miguel Angel. Aunque tuviera (cosa que es improbable) conocimiento detallado de la filosofía de su tiempo, la mente de un artista no opera, cuando crea, como la de un filósofo, sino más bien como la de un poeta, por asociaciones. Si queremos saber lo que el término *concetto (forma* o *idea)* y lo que el término *pietra* o *marmo* (o *materia)* significaban para él, nos será más útil ver con qué cosas se asocian en su poesía que inferir por medio de textos ajenos las ramificaciones de estos conceptos en la filosofía de su tiempo.

Es verdad que en general la componente *ideal* de la díada hylemorfista (el *concetto*, la *idea)*, se asocian en la poesía de Miguel Angel con un principio activo y noble, el principio de la vida y de la creación. En contraposición, el mármol, la materia, se asocia con lo pasivo, lo inerte, lo frío y lo muerto. Es la cárcel lóbrega de la forma, del mismo modo que el cuerpo es, en el hombre, el *carcer terreno* del alma. Pero interpretar que los esclavos del monumento funerario a Julio II, los del primer proyecto y los del quinto, así como el que yace en los pies de la *Victoria*, son simplemente, y todos por igual, representaciones del cuerpo como cárcel del alma es tan banal como impreciso. Los momentos de más alta tensión creativa son aquellos en los que se fuerzan los esquemas conceptuales comunes. No es necesario ir muy lejos para encontrar un ejemplo: lo tenemos en el mismo soneto 151, si lo leemos entero.

La materia lleva en su seno, en potencia, todas las formas, las del bien y las del mal, las de la vida y las de la muerte

Es un soneto que Miguel Angel dirige a Vittoria Colonna en el apogeo de su pasión por ella. Su esquema argumental es el siguiente: así como en un solo mármol están contenidas potencialmente todas las formas, pero sólo los mejores artistas saben extraer, formar en el mármol, las formas mejores (porque su mano *obedece al intelecto)*, así también en ti mujer divina *(dona leggiadra, altera e diva)*, está contenido potencialmente todo, lo bueno y lo malo, mi muerte y mi vida; sólo yo soy culpable, pues,

se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte
(si muerte y piedad en tu corazón
a la vez llevas, y mi pobre ingenio
no sabe, ardiendo, formar (en él) más que (mi) muerte)

Es con la mujer divina, con Vittoria Colonna, con lo que se asocia aquí el mármol, la materia *(hylé)* que lleva en su seno, en potencia, todas las formas, las del bien y las del mal, las de la vida y las de la muerte.

La Capilla Medici y otros trabajos florentinos

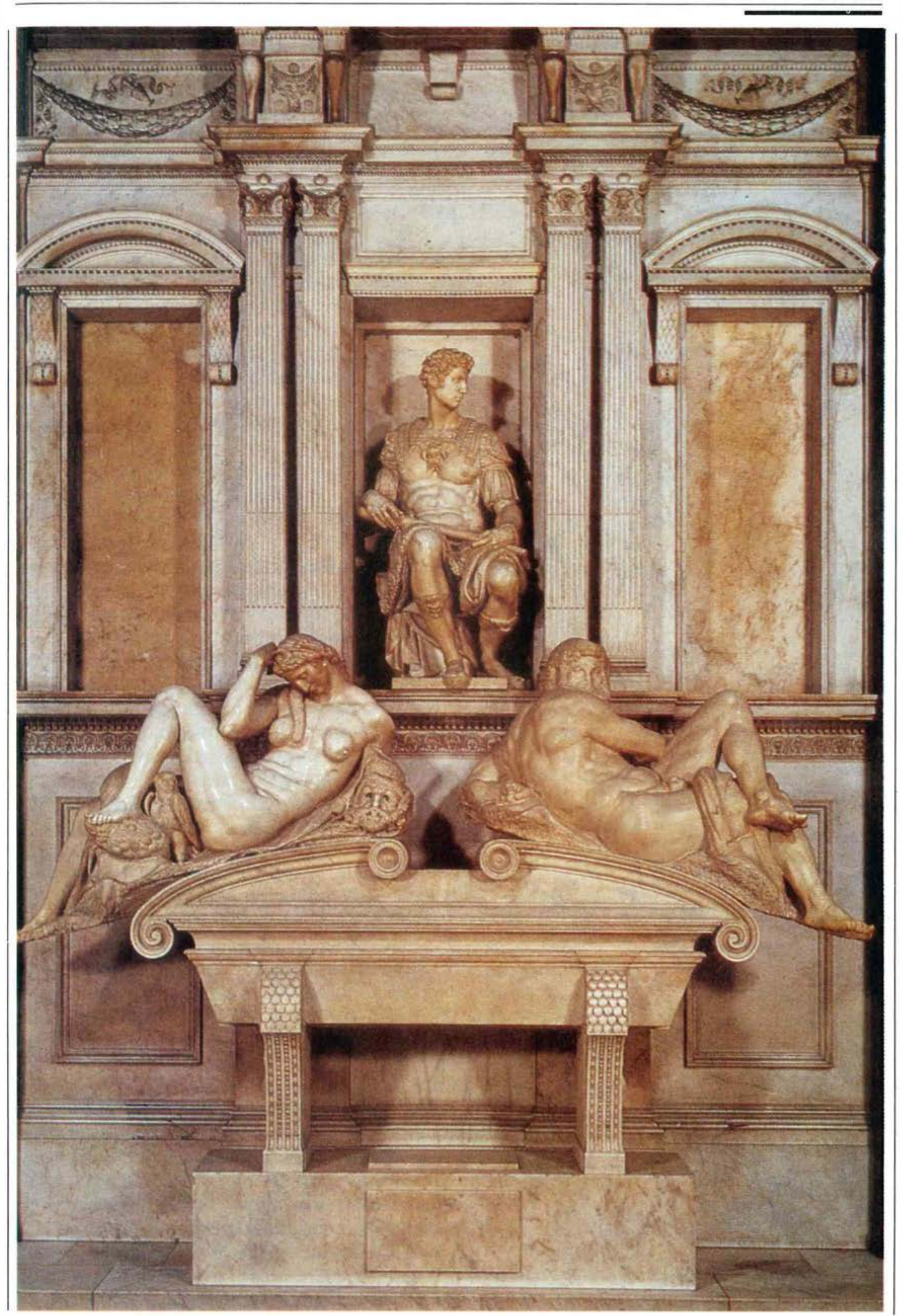
LA iglesia de San Lorenzo era el templo parroquial de los Medici. Desde tiempos de Cosme el Viejo ellos habían sido el verdadero motor económico de su construcción. El edificio, uno de los más destacados del primer renacimiento, había sido proyectado por Filippo Brunelleschi. En él se resuelve por primera vez la unión del tipo basilical de origen paleocristiano, vigente durante toda la Edad Media, con el nuevo vocabulario arquitectónico clásico de columnas y arcos de medio punto. Cuando los Medici fueron expulsados de Florencia en 1494 la fachada no estaba construida todavía. En 1512, con el apoyo de las tropas españolas, Giuliano, duque de Nemours, hijo de Lorenzo el Magnífico, entró de nuevo en Florencia; debido a sus problemas de salud mental el gobierno pasó efectivamente a manos de su sobrino Lorenzo, hijo de Piero. La familia contaba entonces con dos cardenales en Roma, Giovanni, hijo también de Lorenzo el Magnífico, y Giulio, hijo ilegítimo de su hermano Giuliano, asesinado durante la conjura de los Pazzi en 1478. En 1513, Giovanni fue elegido Papa con el nombre de León X. En 1515, con motivo de la visita de éste último a Florencia, los líderes de la familia decidieron construir la fachada de la iglesia de San Lorenzo.

El proyecto para la fachada de San Lorenzo

Su primera idea fue encargársela a Miguel Angel, pero León X, cuando volvió a Roma, solicitó propuestas de otros artistas como Rafael, Antonio da Sangallo el Viejo, Giuliano da Sangallo, Andrea y Jacopo Sansovino y quizá otros. La inexperiencia de Buonarroti en arquitectura planteaba dudas a los comitentes. Es posible, aunque no lo sabemos a ciencia cierta, que fueran los propios Medici quienes sugirieran la asociación de Miguel Angel con otro arquitecto. La elección natural habría sido Giuliano da Sangallo, pero murió en 1516. Miguel Angel consiguió el encargo en diciembre de ese mismo año con un primer proyecto presentado en colaboración con Baccio d'Agnolo, un arquitecto modesto, que pronto quedó anulado por Buonarroti.

La novedad e importancia del encargo acabaron por despertar el entusiasmo de Miguel Angel. No había entonces todavía una solución comúnmente aceptada al problema del diseño de una fachada clásica para el hastial de una iglesia de tipo basilical, con una nave central

Tumba del duque Lorenzo, Florencia, Capilla Medici

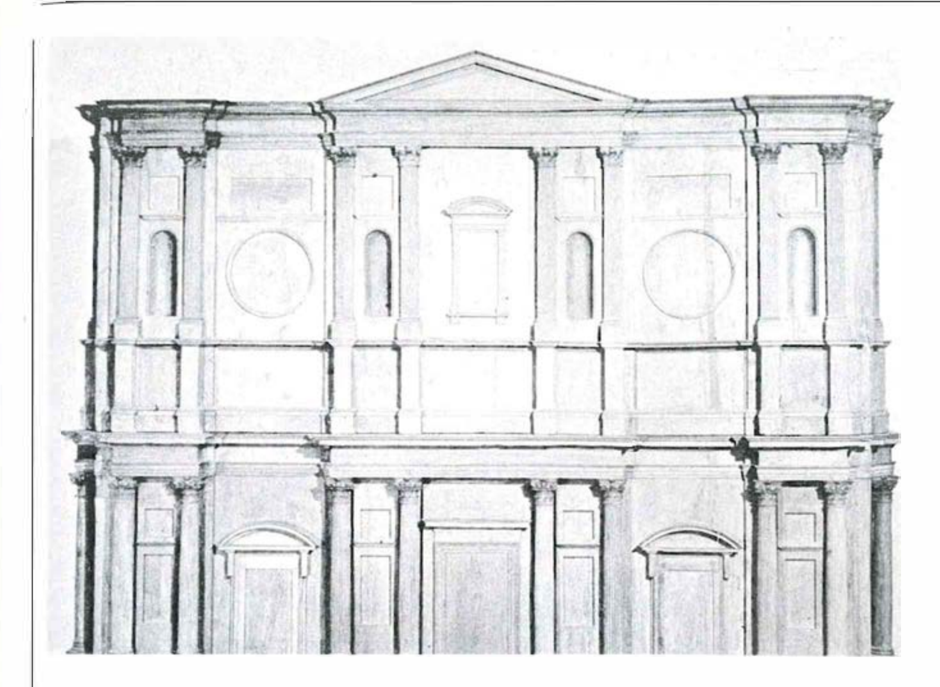


alta y dos laterales bajas. Las soluciones que había dado Alberti en Rimini y en Mantua, basadas en el esquema del arco de triunfo, pero con un gran arco central, resultaban difíciles de generalizar. Por otra parte, los Medici querían una fachada con esculturas (por eso habían elegido a Miguel Angel), cosa que suponía una ruptura con la austeridad geométrica de la primera arquitectura renacentista, sobre todo la florentina, y que corría el riesgo de ser tomado por los expertos como un rasgo de mal gusto medievalizante.

En los primeros dibujos Miguel Angel se aprecia que tomó como punto de partida la propuesta que Giuliano da Sangallo había formulado antes de morir. Para expresar la división tripartita de las naves, Sangallo recurría al esquema del arco de triunfo, superponiéndole, para cubrir la mayor altura de la nave central, un edículo cubierto por un frontón triangular. La propuesta era ingeniosa porque el ático del arco de triunfo permitía resolver dos de los aspectos más difíciles del problema: por una parte, expresaba la correspondencia de los órdenes de la fachada con los del interior en la sección correspondiente a los arcos del orden alto. Por otra parte, el ático enmascaraba la inclinación de las cubiertas de las naves laterales. A partir de los primeros dibujos de Miguel Angel, Baccio d'Agnolo realizó una maqueta de madera; pero el escultor la rechazó, diciendo que era *pueril.* No conocemos esa maqueta, pero es probable que el rechazo de Miguel Angel se refiriera a una primera formalización todavía próxima a la idea de Sangallo. El punto débil de esta idea residía en su escasa unidad: el edículo resultaba un cuerpo postizo y débil en contraste con el orden bajo excesivamente horizontal y pesado.

Miguel Angel llegó a la solución que buscaba superponiendo, por así decirlo, dos arcos de triunfo de modo que el ático del inferior quedara maclado con el basamento del superior. La maqueta de madera que reproducimos en estas páginas da idea del aspecto que habría tenido la fachada construida (sin las esculturas). Pero no debe tomarse al pie de la letra. El dibujo de Miguel Angel, menos preciso y ortodoxo en las proporciones de los órdenes, pero debido a la mano de Miguel Angel, expresa mejor el efecto de unidad y equilibrio tenso entre las fuerzas verticales de los elementos de sostén y los horizontales de los arquitrabes. Puede tomarse quizá como formalización del proyecto en un estadio posterior y más maduro que el de la maqueta. El proyecto escultórico preveía diez grandes esculturas de santos y varios relieves. Miguel Angel llegó a hacer pequeños bocetos de cera para las primeras, pero no se han conservado.

Aunque suponía una disposición diferente de figuras arquitectónicas, la solución de Miguel Angel, con su macla de dos esquemas de arco triunfal, se anticipaba conceptualmente a la que medio siglo más tarde desarrolló Palladio en Venecia para ese mismo problema. Fue esta última la que se impuso en la tipología arquitectónica del clasicismo. Debe decirse que el proyecto buonarrotiano no se construyó, pero tampoco quedó totalmente estéril, ya que inspiró algunas fachadas de iglesias construídas en el siglo XVI, como por ejemplo la de San Luigi dei Francesi en Roma. Pero tenía un defecto grave que impedía su aplicación a las iglesias exentas. Construida como una fachada telón, la excesiva altura de los cuerpos laterales la hacía inestable. Miguel Angel lo advirtió y la planteó como un edificio tridimensional autoportante, con la profundidad de una crujía y adosado a la iglesia preexistente. La propuesta era excesivamente artificiosa y cara.



Maqueta en madera del proyecto para la fachada de San Lorenzo, Florencia, Casa Buonarroti

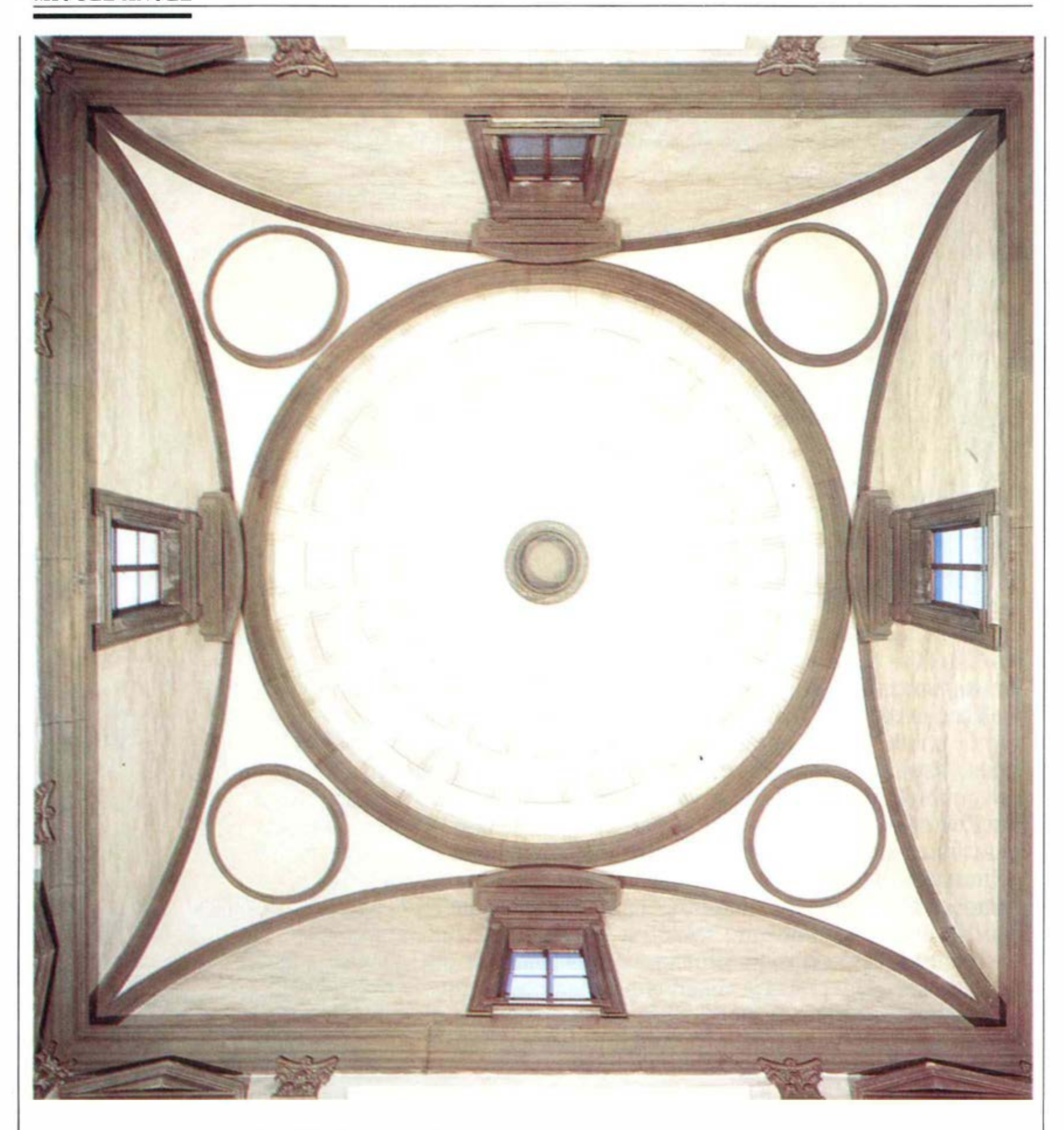
Este fue pues otro de esos proyectos no realizados en los que el artista sentía que se le iba la vida. Miguel Angel pasó la mayor parte de los años 1517 y 1518 contratando el mármol. Los Medici impusieron la condición de que lo comprara, no en Carrara, donde solía hacerlo, sino en Pietrasanta, que era territorio florentino. Buonarroti tuvo que planear la ampliación de un camino entre Seravezza y Carrara. Por otra parte, tuvo que montar en Florencia la infraestructura para llevar adelante el trabajo. Durante un tiempo tuvo allí simultáneamente tres talleres (aparte de la casa taller de Roma). Económicamente fue su mayor aventura. La estimación inicial de 25.000 ducados, que era ya enorme, subió en 1519 a 35.000 ducados.

Mientras tanto la rama principal de los Medici había ido viendo mermadas sus perspectivas sucesorias. Giuliano, el duque de Nemours, había muerto en 1516, Lorenzo di Piero, que además de detentar el gobierno de Florencia había sido nombrado en 1516 duque de Urbino, murió en 1519, sin otra sucesión legítima que una niña, Catalina, la futura reina de Francia. Sus tíos León X y el Cardenal Giulio decidieron abandonar el proyecto de fachada de San Lorenzo y sustituirlo por el de una capilla dedicada a albergar las tumbas de la familia.

La Capilla Medici

La Sacristía de la iglesia de San Lorenzo, un edificio que se conoce como Sacristía Vieja, se encuentra en el extremo sur del transepto del edificio principal. (La iglesia tiene una orientación invertida, con el ábside mirando hacia el oeste). Su construcción, realizada entre 1421 y 1429, se debe a Brunelleschi, con la ayuda de Donatello para la decoración escultórica. Junto con la Capilla Pazzi, es el paradigma más perfecto de la nueva arquitectura del primer renacimiento florentino.

Al tomar la decisión de construir la capilla funeraria de la familia,

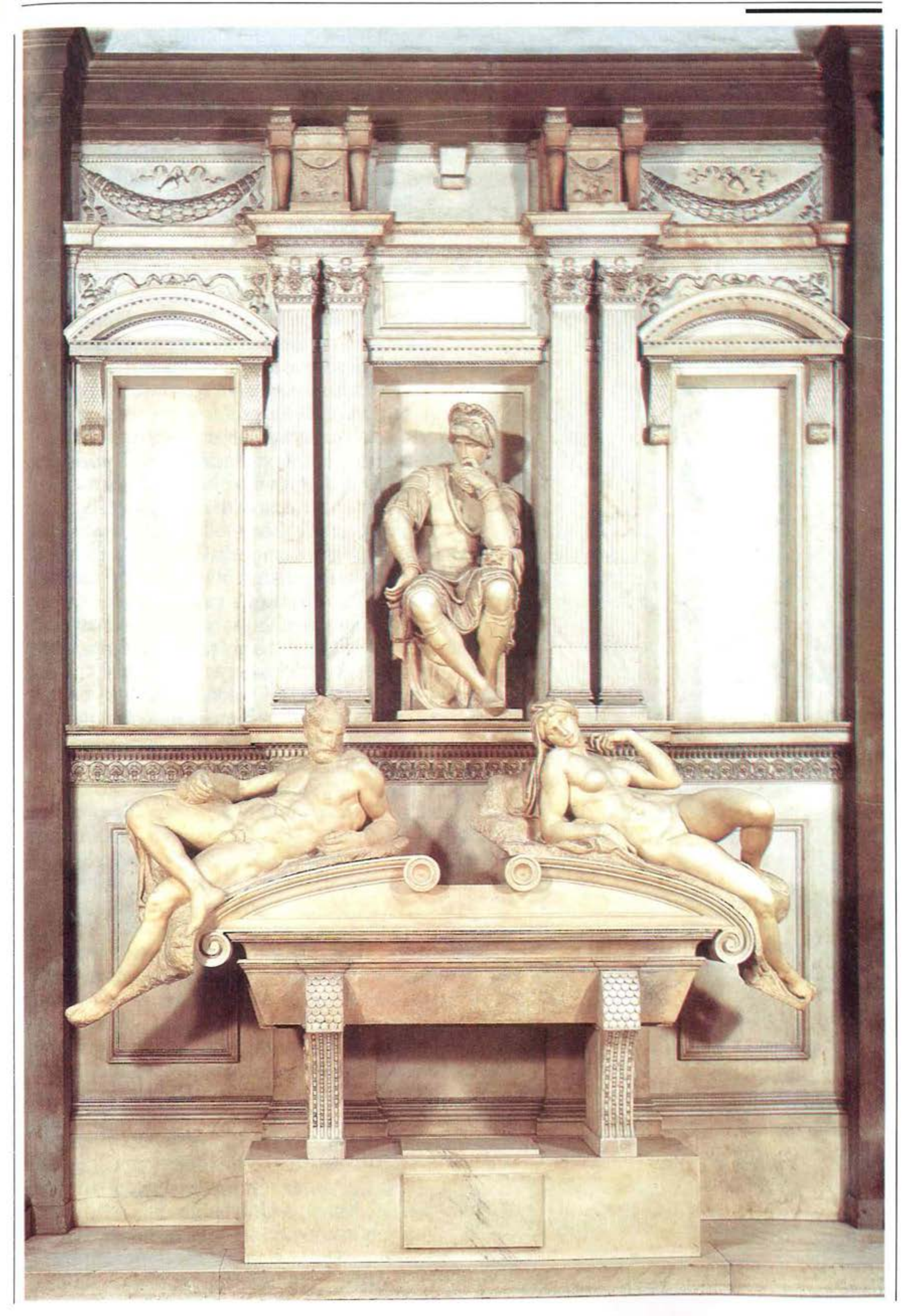


Cúpula de la Capilla Medici (arriba). Vista de conjunto de la tumba del duque Giuliano (derecha)

los Medici decidieron darle una forma arquitectónica idéntica a la de la Sacristía Vieja y situarla simétricamente en el extremo opuesto del transepto, es decir, al norte.

Miguel Angel empezó a ocuparse del proyecto a finales de 1519. Tradicionalmente se ha creído que los muros externos de la capilla, hasta una cierta altura al menos, existían ya entonces y que habían sido construidos en el siglo XV. Sin embargo, Ackermann afirma que la obra empezó en noviembre de 1519 con la demolición de dos casas que ocupaban parte del solar. Esto hace más notable aún la simetría literal de la planta del nuevo edificio respecto de la Sacristía Vieja de Brunelleschi.

El programa preveía una capilla de uso litúrgico funerario, destinada a albergar los restos de los cuatro últimos miembros de la familia que habían gobernado y muerto en Florencia: Lorenzo (padre del



Papa León X), y su hermano Giuliano (padre del Cardenal Giulio), llamados los Magníficos, y los dos después que habían gobernado tras la restauración de 1512, Giuliano, duque de Nemours, muerto en 1516 y Lorenzo, duque de Urbino, muerto en 1519. Inicialmente Miguel Angel había previsto un monumento funerario de planta cuadrada de unos tres metros de lado y exento en el centro de la capilla. Esta propuesta fue rechazada a finales de 1520 por el Cardenal Giulio, quien optó por la solución más tradicional de tumbas murales. Apoyándose en la correspondencia de Miguel Angel, Ackermann cree que el artista había llegado a una nueva solución aceptada ya por los comitentes en la primavera de 1521. Esta solución es básicamente la que, incompleta, vemos hoy.

La visita de la Capilla Medici, o Nueva Sacristía, inmediatamente después de haber visitado la Vieja de Brunelleschi es una de las más singulares experiencias arquitectónicas que se pueda imaginar. Se trata de algo parecido a unas variaciones musicales. Es como si se oyera una bellísima composición para piano e inmediatamente se la volviera a oír, orquestada y traspuesta a una clave que alterara radicalmente su carácter. Sobre una planta que, como ya se ha dicho, es idéntica, Miguel Angel repite sobre los cuatro lados de la Capilla el motivo conductor de Brunelleschi, la estructura tripartita de pilastras con arco de medio punto en el centro y arquitrabes a los lados, todo ello labrado en *pietra serena* (una arenisca característica de Florencia), dibujándose en un gris intenso sobre los muros blancos. Esta estructura está coronada por cuatro grandes arcos que van de esquina a esquina y que, junto con cuatro grandes pechinas, portan una cúpula. En la versión de Miguel Angel el visitante tiene la impresión de que una fuerza inmensa, que no puede ser otra cosa que la luz que cae en el centro, está tensando esa estructura, empujándola hacia las esquinas y hacia arriba, y que esa misma fuerza ha conseguido levantar la cúpula, que ahora parece flotar en las alturas y casi perderse de vista más allá de la luz. Es cierto que la Capilla Medici, tal y como la vemos hoy, está inacabada. Las tumbas murales están incompletas; en el muro de los pies falta casi todo; la cúpula llevó en su día una decoración que luego se recubrió de blanco (Vasari dice que se veía muy poco). Pero a grandes rasgos la arquitectura que vemos hoy responde a lo que Miguel Angel concibió y construyó.

Junto al orden arquitectónico brunelleschiano hay en ella una parte nueva, una arquitectura de mármol blanco diseñada para englobar los monumentos funerarios. Miguel Angel la dispuso en los vanos de la estructura de *pietra serena* pero al hacerlo, alteró esta última. El cambio más importante fue la introducción de un orden intermedio, una especie de ático, entre el cuerpo bajo y los grandes lunetos. Para acentuar más todavía el efecto de descoyuntamiento estructural una faja blanca de mampostería recorre todo el perímetro separando de su propia cornisa el arquitrabe del orden principal. De este modo la estructura del ático y, sobre ella, la de los lunetos y pechinas y finalmente la cúpula misma parecen flotar ingrávidas. Al mismo tiempo, al alejar la cúpula y por tanto la fuente de luz, introdujo en ese ático ocho ventanas y otras cuatro, más grandes, en los lunetos. Esta última decisión no tenía precedentes; tampoco los había para el diseño de las ventanas mismas; cuyas jambas están inclinadas hacia dentro como si las oprimiera el peso de la cúpula cuya base soportan.

Si la estructura de *pietra serena* responde en el diseño de sus

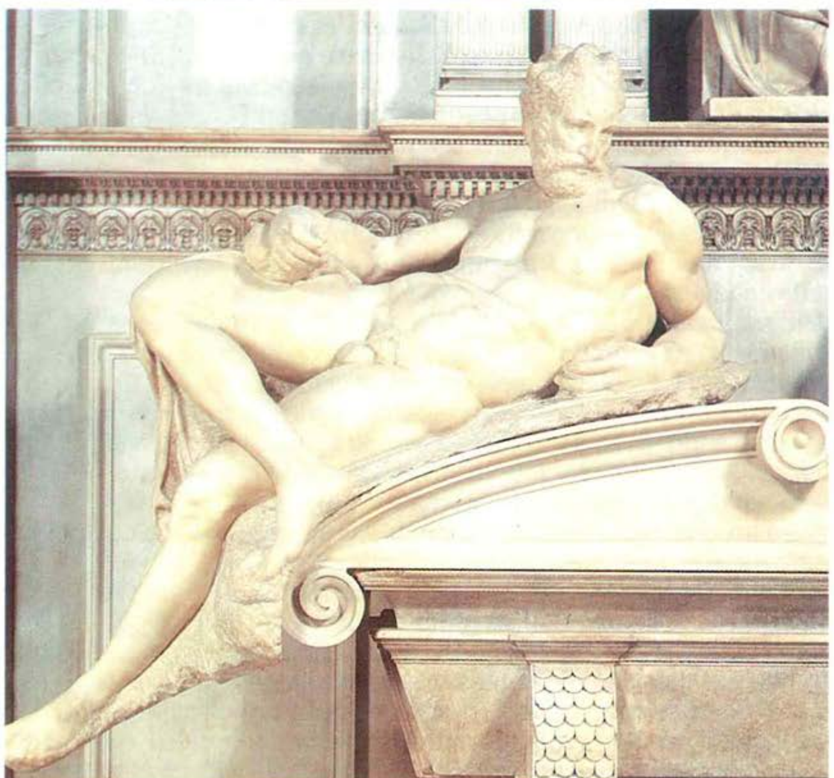
miembros al modelo brunelleschiano, la arquitectura blanca de mármol, destinada a acoger las tumbas es toda ella pura invención. Es cierto que reconocemos los elementos básicos del vocabulario clásico, pilastras, capiteles, arquitrabes, frisos, etc., pero todas las figuras, todas las proporciones están alteradas. Me limitaré aquí a señalar la innovación más importante. Resulta visible inmediatamente al entrar. Las puertas de la Sacristía Nueva, como las de la Sacristía Vieja de Brunelleschi, están en las esquinas y son pequeñas. Esto está de acuerdo con la función de ambas capillas, que no son espacios de paso; está también de acuerdo, en el caso de la Sacristía Vieja, con su carácter arquitectónico, con su equilibrio estático y su aspecto de estructura cerrada, en la que nada falta ni nada sobra. En la Sacristía Vieja estas puertas tienen un tratamiento modesto, pero decoroso; están enmarcadas por columnas jónicas adosadas y su dintel se cubre con un frontón triangular, todo ello en *pietra serena.* En la Capilla Medici sorprende la desnudez de sus puertas. No hay columnas ni pilastras, sólo unas jambas sencillas y un arquitrabe, delgado como una guardapolvo y aparentemente soportado por dos grandes volutas perpendiculares al plano de la puerta. Sorprende el tamaño de estas volutas que sólo se justifica cuando miramos hacia arriba y vemos que lo que supuestamente soportan no es tanto el dintel de ese hueco, de apariencia casi clandestina, por el que hemos entrado, sino un edículo potente y musculoso bastante mayor que la puerta y que parece enmarcar él mismo una gran puerta ciega. No voy a entrar en las singularidades del diseño de estos edículos, que no se parecen a nada que les hubiera precedido. Bastará decir que todo es de mármol blanco y que, dispuesto en los paños que quedan entre las pilastras grises, da la impresión de estar comprimido por ellas, como si no cupiera.

Y éste es el orden, o mejor dicho el contrapunto contrastante entre dos órdenes arquitectónicos dispares, que gobierna toda la Capilla: una estructura *quattrocentista* gris, sencilla, estática y convencional, maclada y tensada por una nueva arquitectura clasicista blanca, violenta y rica en detalles, pero sincopada, como si se nos dieran de ella solamente grandes fragmentos incompletos. Esta arquitectura marmórea de edículos, puertas ciegas, frontones curvos, hornacinas, tronos vacíos, balaustres invertidos, guirnaldas, espejos y festones. Es la de los monumentos funerarios; no se limita a ocupar los lienzos de muro que le corresponden sino que invade toda la sala. Consta de dos niveles, uno inferior, en el que se encuentra el espectador y en el que todo es lineal, sencillo, delgado, donde, a decir verdad, no parece haber arquitectura alguna, sólo un panelamiento de mármol, y otro nivel superior, más grande y pesado, que parece artificiosamente suspendido sobre el primero. Este segundo nivel está articulado por unas figuras arquitectónicas labradas con la precisión con que se labrarían unas manos o un rostro, y diferentes, en todos sus detalles, de cualquier precedente o modelo conocido. La estatuas, con su disposición y sus gestos, unen los dos niveles.

La escultura de la Capilla Medici, tal como hoy la vemos, fue fruto de un proceso creativo interrumpido varias veces

La escultura de la Capilla Medici, tal como hoy la vemos, fue fruto de un proceso creativo interrumpido varias veces, y del que sólo tenemos constancia por medio de unos pocos fragmentos. A grandes rasgos, su historia es la siguiente. La obra de la capilla estaba prácticamente terminada en 1524, pero la arquitectura marmórea y las tumbas habían avanzado muy poco, probablemente por causa de las dificultades económicas de los Medici. León X murió en diciembre de

Representación de la *Noche* en la tumba del duque Giuliano



Representación del *Crepúsculo* en la tumba del duque Lorenzo

Representación del *Día* en la tumba del duque Giuliano



Representación de la *Aurora* en la tumba del duque Lorenzo

1521. Le sucedió Adriano VI de Utrecht, que murió a su vez en 1523. Le sucedió Giulio de Medici, que tomó el nombre de Clemente VII. Así, a partir de 1521, por falta de financiación, Miguel Angel tuvo que concentrarse en la construcción y otros trabajos preparatorios. También hizo algún trabajo externo. A partir de 1524, cuando pudo disponer de mármol, se concentró de nuevo en la Capilla. Llevó a cabo toda la decoración arquitectónica de las tumbas y una buena parte de las estatuas, tal como hoy las vemos. Durante ese tiempo comenzó también la arquitectura de la Biblioteca Laurentina, de la que hablaré más abajo.

En 1527, tras el saqueo de Roma por las tropas alemanas de Carlos V, hubo un levantamiento popular, los Medici fueron expulsados de Florencia y la ciudad tuvo de nuevo, por última vez, un gobierno republicano. Miguel Angel abandonó el trabajo de la Capilla, y ocupó cargos militares importantes en el nuevo gobierno; más abajo hablaré de este intermedio de la vida del artista. En 1530, tras la coronación de Carlos V como emperador por Clemente VII, sobrino del Papa, Alessandro de Medici, hijo natural de Lorenzo di Piero, entró en Florencia con el apoyo de las tropas imperiales. Miguel Angel fue perdonado por Clemente VII, pero tuvo que reanudar el trabajo de la Capilla. No parece que iniciara ninguna escultura nueva, aunque gran parte de la labra de la estatua de la *Virgen* se debe probablemente a este período. Al mismo tiempo hizo también otros trabajos, y sobre todo, según se ha dicho en el capítulo anterior, las figuras del quinto proyecto para la tumba de Julio II. En 1534 abandonó Florencia, y se instaló en Roma. No volvió ya nunca a su ciudad natal. Fueron sus ayudantes quienes ejecutaron entonces las figuras de los santos *Cosme* y *Damián* y, hacia 1545, montaron las tumbas murales tal como ahora las vemos, aunque la disposición de las figuras situadas a los pies de la Capilla no se llevó a cabo hasta 1559.

Antes de comentar las estatuas y sus agrupaciones conviene explicar su disposición en la Capilla. Su planta es rectangular, con unas proporciones de aproximadamente 3:4. El rectángulo consta de dos partes, una sala cuadrada, cubierta por la cúpula, que ocupa tres módulos por cada lado y una franja tripartita, cuyo módulo central, abierto en el centro hacia la capilla, alberga el altar, y está flanqueado por dos pequeñas cámaras cerradas. En la cabecera, pues, está el altar, en los dos muros laterales las tumbas de los dos duques y en los pies, frente al altar, las tumbas de los Magníficos, en un monumento doble con dos sarcófagos.

El altar estaba originalmente dispuesto como el de los antiguos baptisterios (es decir, como los actuales, tras el Concilio Vaticano II), con el sacerdote oficiando de cara a la capilla y no de espaldas a ella. Esto es importante porque da la clave de la ordenación de todo el conjunto. En efecto, la tumba doble de los Magníficos estaba a los pies de la Capilla, donde miraba el oficiante; por ello su decoración estatuaria estaba concebida como un retablo de tema religioso. La imagen central era una figura de la *Virgen*, la flanqueaban los santos *Cosme* y *Damián*, patrones de la familia Medici, en cuanto al resto del retablo no sabemos cómo hubiera sido. Tal como está hoy el muro de los pies de la capilla no tiene ni la arquitectura marmórea, ni los sarcófagos que había proyectado Miguel Angel. La *Virgen*, inacabada, es de mano suya, las figuras de los dos santos fueron labradas por dos ayudantes suyos, Tribolo y Montelupo, a partir de dibujos del maestro.

La ausencia del retablo hace que al visitante de hoy le resulte más difícil entender el sentido de los grupos de estatuas de los paños laterales. Se trata de composiciones alegóricas, y no religiosas, que culminan en las efigies de los respectivos duques. Estas efigies, labradas a la misma escala que la *Virgen* y los santos, y situadas a su misma altura, hacen ademán de mirarlos, con lo que todo el conjunto se hubiera entendido en la época como una especie de *Sacra Conversazione*, cuyas figuras principales habrían sido dos donantes (los duques), dos santos intercesores (Cosme y Damián) y, en el centro la Virgen con el Niño. La novedad habría consistido principalmente en dos cosas: la disposición de las figuras en el espacio, de manera que toda la capilla habría funcionado como espacio de la *Conversazione*, y la naturaleza alegórica de las composiciones de los paños laterales.

Es en este segundo aspecto en el que se ha detenido casi exclusivamente la atención de los historiadores de nuestro siglo. Debe decirse que la idea de incluir composiciones alegóricas dentro de la estructura general de una *Sacra Conversazione* no es sorprendente, dada la naturaleza aditiva, más que narrativa, de este género religioso. Tampoco es sorprendente que, como en la bóveda de la Capilla Sixtina, se diera cabida a elementos procedentes de la Antigüedad Clásica, ni que hubiera un cierto perfume general platonizante. La retórica del género funerario se ha apoyado siempre en alusiones más que en vínculos argumentales explícitos y son habituales en ella licencias que en otro contexto resultarían chocantes. Clemente VII, a quien Miguel Angel consultaba para las cuestiones decisivas, tenía una sólida cultura humanística y teológica. Pero, en contraste con la bóveda de la Capilla Sixtina, la Capilla funeraria de los Medici no era lugar para argumentos teológicos o filosóficos complejos.

Las efigies de los duques Giuliano y Lorenzo no son retratos, sino figuras idealizadas

Es habitual decir que las composiciones de los monumentos funerarios de los duques habrían llevado siete figuras cada una. Conviene matizar esta afirmación ya que las intenciones de Miguel Angel fueron cambiando y hubieran seguido cambiando mientras la obra no estuviera totalmente terminada. A las tres figuras que ahora se ven habría que añadir dos más, que hubieran sido dioses fluviales, dispuestas en el nivel del suelo, a ambos lados del sarcófago, y otras dos más, situadas en las hornacinas que flanquean la figura del duque. Las figuras fluviales aparecen en varios dibujos autógrafos de Miguel Angel y nos han llegado dos bocetos de ellas, uno de arcilla, de tamaño natural, conservado en la Casa Buonarroti, y otro pequeño, de cera, que se conserva en el Museo Boymans-Van Beuningen de Rotterdam. Pero esto no garantiza nada, ya que se conserva también, en el Hermitage de San Petersburgo, una figura en mármol de un joven acurrucado destinada al entablamento, y hay varios dibujos en los que ese elemento arquitectónico aparece decorado con figurillas y motivos heráldicos, pero, como observa Tolnay, tal como fue acabado, en el entablamento no hay figuras ni lugar para ellas. Por lo que se refiere a las hornacinas laterales, en el caso del duque *Giuliano* se conserva un dibujo muy abocetado que permite suponer que las figuras previstas representaban la Tierra y el Aire; en correspondencia, las del duque *Lorenzo* habrían podido representar el Agua y el Fuego. Pero la verdad es que no sabemos siquiera si finalmente esas hornacinas habrían llevado esculturas. Tal como fueron acabadas su profundidad parece insuficiente.

Las efigies de los duques *Giuliano* y *Lorenzo* no son retratos, sino

figuras idealizadas; aunque esto no es infrecuente en el arte funerario, su grado de idealización es muy alto. Ello hace plausible la opinión de que deben referirse a significados de naturaleza supraindividual. Tolnay apunta que deben entenderse como representaciones de las almas de los difuntos; liberadas del cuerpo, encuentran su forma esencial. La estatua de *Lorenzo* recibió ya en el siglo XVI el apodo de *Il Pensieroso;* la enfermedad mental que el duque de Nemours sufrió durante los últimos años de su vida pudo fomentar esta asociación. Ambas estatuas incluyen emblemas que denotan rasgos caracteriales. Así, por ejemplo, *Lorenzo* se lleva la mano a la barbilla y el dedo que le cruza los labios es una invocación al silencio. El codo que apoya sobre el cofrecillo cerrado en signo de avaricia. Del mismo modo, las monedas esparcidas en el regazo de *Giuliano* indican su generosidad en cuestiones de dinero.

No sé si es muy útil ir más allá de este nivel tópico. Panofsky desarrolla y argumenta con detalle una interpretación que, según dice, había sido avanzada ya por Borinsnki a comienzos de siglo: que los dos monumentos son respectivamente alegorías de la Vida Activa (Giuliano) y la Vida Contemplativa (Lorenzo), tal como las caracterizaron los filósofos neoplatónicos, particularmente Pico della Mirandola. Nada impide que aceptemos esta hipótesis si la mantenemos a un nivel genérico.

La *Virgen Medici*, Florencia, Capilla Medici

Para Panofsky las dos parejas de figuras alegóricas que están recostadas sobre las tapas de los sarcófagos encajarían también en el cuadro general de su interpretación. Se trata de las horas del día: *La Noche, El Día, El Crepúsculo* y *La Aurora.* Las dos primeras corresponderían a la Vida Activa (Giuliano) por tratarse de estados bien definidos y contrastantes; las dos últimas, referidas a estados de transición e incertidumbre, se asociarían con la Vida Contemplativa (Lorenzo).

Para Miguel Angel y para sus contemporáneos las horas del día connotaban sobre todo una cosa, el paso del tiempo, cuya asociación con la muerte es un tópico de validez universal.

Muovesi'l tempo, e compartisce l'ore
al viver nostr'um pessimo veneno;
lu' come falce e no' siàm come fieno...
(Muévese el tiempo y desgrana las horas,
de nuestra vida pésimo veneno;
él es guadaña y nosotros como heno...)

dice un fragmento del soneto 17 (inacabado), en el que resuenan ecos de las canciones *quattrocentistas*, pero que fue escrito en 1521, en pleno trabajo preparatorio de la Capilla Medici. El único texto conservado que Miguel Angel haya dedicado específicamente a una obra suya se refiere al monumento funerario de Giuliano y dice así: *El Día y la Noche hablan y dicen: con nuestro curso veloz hemos llevado al duque Giuliano a la muerte: es justo que tome venganza sobre nosotros, como lo hace. Y la venganza es ésta: que habiéndole nosotros matado a él, él, muerto, nos ha quitado la luz; con sus ojos cerrados ha cerrado los nuestros, que no brillan ya sobre la tierra. ¿Qué habría hecho pues con nosotros en vida?*

El texto, quizá una nota preparatoria para un poema, tiene un armazón retórico convencional. Para apreciarlo justamente conviene recordar lo temprano de su fecha; falta un siglo todavía para la difusión del conceptismo barroco.



Las figuras de la *Noche*, la *Aurora* y *Giuliano* están prácticamente acabadas, salvo alguna zona que quedó sin pulir. La de *Lorenzo* está bastante acabada. Las del *Crepúsculo* y el *Día* están sin terminar. Esto ha hecho que se planteara la cuestión del posible orden de ejecución de las estatuas y, puesto que se empleó en ellas un período tan largo de tiempo, la de si hay indicios de una hipotética evolución estilística. No parece que se pueda precisar mucho en estos aspectos. Wilde ha demostrado que la primera estatua que se empezó fue la del *Día*, la que quedó finalmente más inacabada.

La figura de la *Noche*, la más acabada, es también la que muestra un número mayor de emblemas explícitos: el búho, una diadema con media luna y una estrella, la máscara (la oscuridad), la cornucopia (la fertilidad), etc. Deriva de una figura de *Leda* representada en un sarcófago de la Antigüedad, y Miguel Angel volvió a usar esa misma figura para un cartón de *Leda* que hizo por encargo de Alfonso I de Este, duque de Ferrara. No se ha conservado, pero de la *Leda* buonarrotiana se hicieron numerosas copias y adaptaciones pintadas (p.e. el lienzo de Pontorno *Venus y Cupido*, que está en la Galería de los Uffizi).

La *Noche* es también una de las figuras más alabadas del artista. Hay en ella una cualidad táctil que no se encuentra en casi ninguna otra escultura suya, una capacidad de usar expresivamente el modelado, no tanto para evocar diferentes texturas, como para subrayar enfáticamente las formas más elocuentes de la figura. En el torso nos cuesta reconciliarnos con la peculiaridad del gusto de Miguel Angel para ese aspecto de la belleza femenina (no creo que deba atribuirse al hecho de que usase modelos masculinos; todos los artistas de su tiempo lo hacían), pero el rostro y el gesto han sido universalmente admirados. Podría verse en su perfil una variante del de Adán en la bóveda de la Capilla Sixtina; allí donde aquel empieza a abrirse, el de la *Noche* estaría todavía cerrado. Y hay ciertamente algo como vegetal, muy decimonónico, en esa clausura, algo que anticipa el gusto de Canova, Baudelaire y Keats, la imagen de la peonía que se cierra en la célebre *Oda a la Melancolía.*

La imagen de la *Noche* recurre frecuentemente en las *Rime*, casi siempre asociada con la primera persona. Escojo, a título de ejemplo, el segundo cuarteto del soneto 104:

Onde'l caso, la sorte e la fortuna
in un momento nacquer di ciascuno
e a me consegnaro il tempo bruno
come a simil nel parto e nella cuna
(Y así el azar, la suerte y la fortuna
nacieron con cada uno de nosotros,
a mí me fue asignado el tiempo oscuro (la noche)
mi gemelo en el parto y en la cuna)

En las tumbas de los duques las estatuas están más acabadas que el monumento mismo. Me refiero a la *forma* de su composición, que está magníficamente incompleta. Y no lo digo sólo por la ausencia de las figuras no realizadas, sino porque no sabemos si finalmente Miguel Angel no las habría eliminado también. Ya me he referido antes a lo incierto de si habría, o no, figuras en los nichos. Las figuras fluviales, siendo más ciertas y definidas, no creo que hubieran cabido en el lugar donde aparecen bosquejadas en los dibujos, es decir a ambos lados de cada sarcófago. No hay espacio para ellas ni en anchura ni en profundidad, en el estilobato que lo soporta. ¿Habrían ido delante

y directamente en el suelo? No lo sabemos. Ciertamente habría sido una decisión radicalmente nueva y sin parangón posible tampoco en la posteridad (al menos antes del siglo XX). Pero lo mismo puede decirse de las horas del día. Difícilmente cabría imaginar pedestal más extravagante que el que proporcionan las estrechas, cortas y resbaladizas volutas de los sarcófagos a esos cuerpos, esas masas pétreas que las rebasan por todas partes. Y sin embargo su posición parece tan necesaria como inestable. Es verdad que fueron los ayudantes los que las pusieron ahí en ausencia del autor; pero ¿de qué otro modo podrían haber ido? También en este caso la tensión de una voluntad de forma, que no acaba de imponerse del todo a la materia, a lo informe y a lo oscuro, parece el fundamento mismo del poder que tienen esas obras de agitar tan elocuentemente nuestra emoción a través de los siglos.

Queda la *Virgen*. No he encontrado en la bibliografía buonarrotiana un juicio crítico que haga justicia a la importancia y belleza de esta maternidad. El que más se acerca, como tantas veces, es Wölfflin. La mayoría de los autores la explican relacionándola con los principios estilísticos del manierismo. El historiador suizo, que tuvo la suerte de escribir en un tiempo en el que ese concepto historiográfico no se había inventado todavía, pudo hacer un análisis lúcido: *Sería un ejercicio maravilloso, como introducción al entendimiento del arte de Miguel Angel, empezar con la pregunta de en qué medida y manera la* Virgen Medici *puede verse como fruto de un desarrollo que comienza con la de Brujas.*

A la pregunta sigue un análisis claro y preciso de las diferencias formales, esos giros, torsiones y cambios de eje que tanto han dado que hablar luego y que son tan evidentes. Y sigue: *Cuando hayamos dominado esos temas formales queda una segunda consideración. ¿Cómo es posible que a pesar de todo eso la figura esté tan llena de reposo? La primera cualidad —variedad completa— es fácil de imitar, pero la segunda —la apariencia de unidad— es extremadamente difícil. El grupo parece simple porque es lúcido y podemos aprehenderlo de una sola mirada, y da la impresión de reposo porque todo su contenido se reduce a una forma general y compacta; es como si se hubiera querido alterar lo menos posible el bloque inicial de mármol.*

Es como si se hubiera querido alterar lo menos posible el bloque inicial de mármol

Puede verse cómo la cuestión de la materia y de la forma vuelve a aparecer de nuevo. Wölfflin, entusiasmado como estaba entonces con la visión de los grandes movimientos de desarrollo estilístico, la dejó de lado. *La Virgen de Medici* acaba siendo para él una obra representativa del final del clasicismo, que contiene ya las semillas del barroco.

Además de la *Virgen de Brujas* hay otro término de referencia más oscuro y más lejano. Si el espectador, dando la espalda al muro de los pies de la capilla, llega hasta la esquina que forman el muro de la cabecera y el de la tumba del *Pensieroso*, y entonces se gira para mirarla sin enfocar la mirada, podrá ver por un instante en el bulto de esa maternidad, en el efecto general de su silueta, otra silueta conocida, la de *La Piedad* de Florencia. Es la siguiente escultura de tema religioso en la cronología de la obra de Miguel Angel. La inició en Roma dos décadas más tarde. En el catálogo de Tolnay las dos miden exactamente lo mismo, 2,26 metros. Los bloques de mármol debían ser iguales.

La Arquitectura

EN el verano de 1534 murió Lodovico Buonarroti; en septiembre Miguel Angel, se instaló en Roma definitivamente. Allí pasó los últimos 30 años de su vida. Este cambio de residencia fue también un cambio de vida en muchas cosas. Dos actividades hasta entonces ocasionales, la poesía y la arquitectura, ocuparon durante esos años romanos la mayor parte de su tiempo. En este capítulo el lector encontrará una reseña de los principales proyectos y obras de arquitectura de Miguel Angel. Por razones de coherencia sistemática se incluye también la *Biblioteca Laurentina* que, iniciada en Florencia durante la tercera década del siglo, fue construida en su mayor parte en fechas posteriores.

La Biblioteca Laurentina

En 1519, al tiempo que suspendían la construcción de la fachada de San Lorenzo e iniciaban la de la Sacristía Nueva, los Medici decidieron edificar, dentro del recinto conventual de la iglesia, un edificio para albergar la biblioteca que la familia había venido reuniendo desde tiempos de Cosme el Viejo. Al principio, al parecer, no se pensó en Miguel Angel; pero, por otra parte, no se inició ninguna obra hasta 1524, y la documentación muestra que el artista estaba implicado ya entonces con el proyecto.

La primera cuestión a decidir fue el emplazamiento de la biblioteca dentro del conjunto conventual. El que ocupa ahora, en la planta baja del ala occidental, se decidió tras el examen de varias alternativas en julio de 1524. Las obras comenzaron en el otoño de ese año.

La *Biblioteca Laurentina* se cita a veces en la historiografía arquitectónica como ejemplo de *arquitectura de artista*, una manera de entender esta disciplina en la que los aspectos funcionales y constructivos de la edificación quedarían totalmente subordinados a sus aspectos formales. Se trata seguramente de un cliché que tiene su origen en un conocimiento superficial y que es falso, en pocos edificios clásicos se tuvieron tan en cuenta los requisitos constructivos y funcionales como en éste. Pero antes de analizarlo conviene decir algo acerca de la cronología de su construcción, dilatada y llena de interrupciones, como frecuentemente era el caso en la época.

La primera fase de la obra fue rápida. Durante el invierno de

Sala de lectura de la Biblioteca Laurentina, Florencia



1524-25 se trabajó en el abovedamiento y refuerzo de la estructura de la planta baja. La mayor parte de la albañilería y mucho de la cantería se llevaron a cabo en 1525-26. Hubo una nueva fase de actividad en 1533, y una nueva paralización al año siguiente, cuando murió Clemente VII y Miguel Angel se trasladó a Roma. En 1549-50, durante el gobierno de Cosme I en Florencia, se llevó a cabo la decoración interior de la sala de lectura; el mismo duque encargó a Bartolomeo Ammanati en 1558-59 la construcción de la escalera, según el proyecto original de Miguel Angel, del que parece no quedaba más constancia que la tradición oral. Ammanati la construyó tras una consulta a Miguel Angel, a partir de las indicaciones que le mandó éste por correo. La fecha de terminación inscrita en el edificio es 1571. Con posterioridad ha sufrido diversas obras de reforma; las más importantes afectaron en el siglo XIX la cubierta y el exterior del vestíbulo.

El esquema espacial de la *Biblioteca Laurentina* se ajusta a un tipo arquitectónico que quedó establecido en las bibliotecas conventuales del siglo XV y se mantuvo durante varios siglos. Una larga sala, estrecha, con ventanas grandes, dispuesta en una primera planta o planta noble, garantizaba luz y ventilación y una buena defensa contra el peor enemigo tradicional de los libros, la humedad. El acceso a este espacio requería naturalmente un vestíbulo con una escalera.

La construcción se llevó a cabo sobre una primera planta ya existente. Para evitar el riesgo de incendios se substituyó el forjado existente de vigas por una cubrición abovedada. Puesto que la preexistencia de la planta baja le limitaba en cuanto al peso y la anchura de los muros, Miguel Angel recurrió a una técnica constructiva gótica: el muro se convirtió en una serie de machones dispuestos regularmente para recibir la cubierta. Es su ritmo el que determina en su totalidad la expresión arquitectónica del espacio; las pilastras adosadas a su cara interior no son simples elementos decorativos sino refuerzos en las zonas en que apoya la estructura de la cubierta. Las ventanas, diseñadas con jambas y dinteles ligeros, se abren en los paños delgados de muro que, se tienden entre los machones. En el interior los pupitres de madera están alineados contra las paredes siguiendo los ritmos de la estructura y de las ventanas.

El vestíbulo planteaba problemas formales difíciles; lógicamente debía guardar relación con la sala y, sin embargo sus dimensiones y sobre todo su altura le daban un carácter radicalmente distinto. Por otra parte, no teniendo más función que albergar la escalera, este espacio era el lugar indicado para la expresión arquitectónica. Miguel Angel optó finalmente por un sistema de tres niveles, consistente en basamento, orden principal y ático, de modo que el primero coincidiese con el nivel de suelo de la sala y que las proporciones de los otros dos fueran satisfactorias. Una vez tomada esa decisión, reinterpretó con gran libertad los elementos arquitectónicos, dejándose llevar por su intuición de escultor en cuanto a la expresión de las tensiones internas de la masa construida. Ya Vasari manifestó su admiración por la inventiva que Miguel Angel demostró en este vestíbulo.

No voy a detallar aquí sus muchas innovaciones; comentaré sólo una: la singular disposición de las columnas. Normalmente estos elementos de soporte deben ir adosados al muro; es así como pueden ejercer su función estructural, ya que así el entablamento que soportan, y que sobresale del muro, puede integrarse en la fábrica de éste. Disponerlas, como en el vestíbulo de la *Laurentina*, en unos rece-



Escalera de la Biblioteca Laurentina, Florencia

sos practicados en el muro parece una irracionalidad, ya que obliga a quebrar el entablamento y esto parece privar al sistema de su función estructural; si además, como hace Miguel Angel aquí, se las dispone apareadas, un recurso que significa normalmente un refuerzo de su función portante, se agudiza aún más esta contradición. Lo sorprendente es que en este caso es precisamente así como son útiles estructuralmente, pese a la irracionalidad de su apariencia. Ya he mencionado antes las limitaciones que tenía Miguel Angel en cuanto a la anchura de los muros. Como la altura en el vestíbulo era mucho mayor que en la sala, el sistema de los machones no bastaba, y Miguel Angel optó por este ingenioso sistema mixto en el que las columnas, siendo de piedra, recogen todo el peso de la estructura de la cubierta, y los machones son un simple cerramiento que no tiene que soportar más que su propio peso.

La escalera es, por supuesto, la estrella del vestíbulo y de toda la biblioteca. Su forma actual, fruto del intercambio epistolar entre un proyectista diseñador y un autor ideador, tiene seguramente poco

que ver con el proyecto planteado treinta años atrás. El resultado es en todo caso único y sorprendente. Conceptualmente, esta escalera tiene algo de mueble, y no es extraño que a Miguel Angel en sus indicaciones a Ammanati la describa con la imagen de un apilamiento de cajas de madera. Sin embargo, por su tamaño y por su forma, se convierte en algo así como un fenómeno de naturaleza, un *torrente de lava*, por citar a Tolnay.

La urbanización del Campidoglio

La llegada de Miguel Angel a Roma en septiembre de 1534 coincidió con la muerte de Clemente VII. La elección del cardenal Alejandro Farnesio el mes siguiente como su sucesor, con el nombre de Pablo III garantizaba la continuación y ampliación de la línea de reforma eclesiástica iniciada por. No fue ésta seguramente la menor de las razones que propiciaron el buen entendimiento entre Miguel Angel y el Pablo III. En septiembre de 1535 éste le nombró *supremo arquitecto, escultor y pintor* del Vaticano. En 1537 fue nombrado ciudadano romano, una altísima distinción que, para Miguel Angel, tomaba un significado personal a la luz de su amor por Cavalieri y (desde hacía poco) por Vittoria Colonna, miembros ambos de la aristocracia romana.

La reconstrucción de Roma tras el saqueo de 1527 era una de las líneas de actuación política que Pablo III heredó de su antecesor. Quizá el principal proyecto que impulsó en esta línea durante su largo pontificado fue la urbanización monumental del *Campidoglio*. Como todos los grandes proyectos que dejan en las ciudades una huella perdurable, éste nació también de la intención de dar forma a un deseo colectivo saturado de simbolismo histórico. El *Campidoglio* era el lugar que mejor evidenciaba para los ciudadanos medievales de Roma la pérdida de su antigua grandeza. Situado en lo alto de la colina del Capitolio, junto a las ruinas monumentales de los foros imperiales, era aquí donde, según la tradición, se había fundado la ciudad, sus templos más antiguos. Pese a su situación excéntrica respecto a la ciudad medieval, es aquí donde se instalaron los órganos de gobierno de los romanos; en el siglo XII el Senado y luego, en el siglo XV, el edificio de las cofradías y gremios, llamado *Palacio de los Conservadores*, porque era el lugar donde se guardaban sus banderas. Era también donde se empezó a depositar, ya en la Edad Media, la colección pública de estatuaria antigua.

Gracias al desarrollo, en las primeras décadas del siglo XVI, del arte del grabado y del género de las vistas topográficas, tenemos constancia visual de la aparicncia desastrada que presentaba todavía entonces el *Campidoglio*. Las fachadas de los dos palacios públicos, construídos oblicuamente el uno respecto del otro y a diferentes niveles, venían a recaer sobre una especie de campo abierto, desnivelado e informe, al que se llegaba por un camino empinado e irregular que se convertía en un barrizal impracticable en cuanto llovía. Es significativo que la primera actuación de Pablo III, la que inició el programa de urbanización monumental de ese espacio, fuera la decisión de que se trasladara allí la antigua estatua ecuestre en bronce del emperador *Marco Aurelio*, que había estado desde tiempo inmemorial junto a la basílica de San Juan de Letrán. Miguel Angel reci-

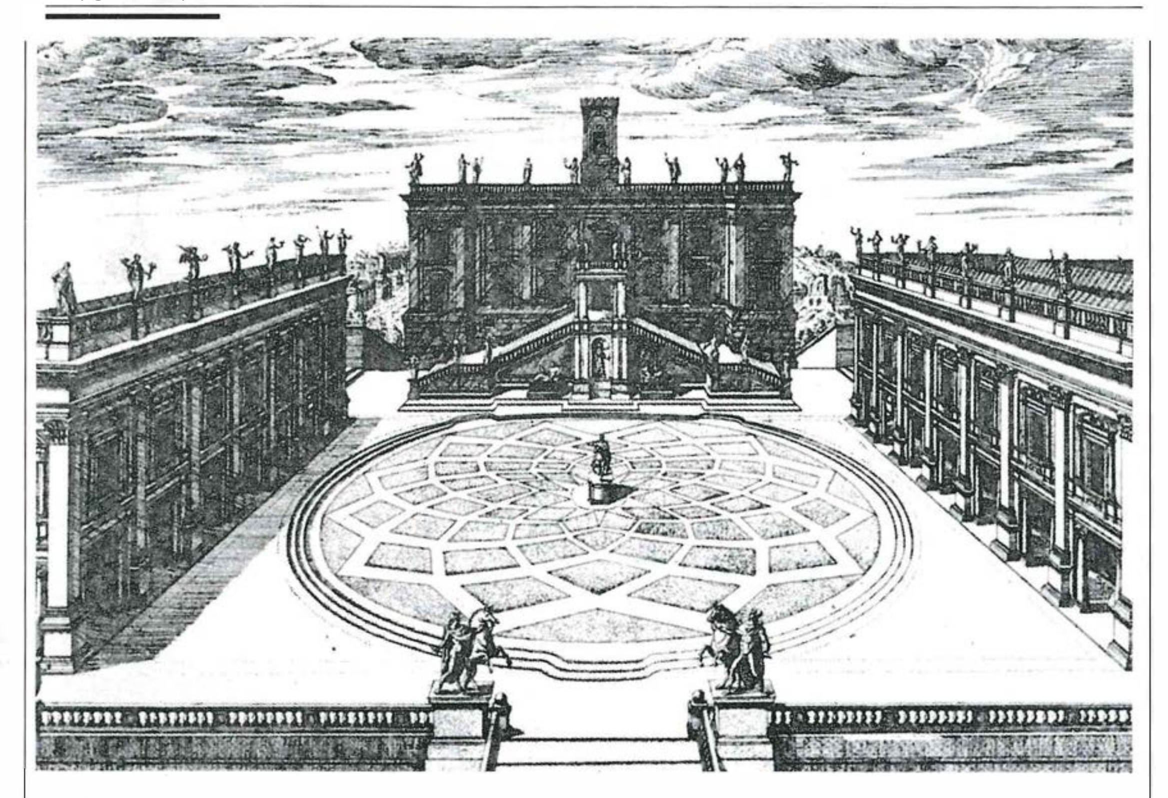


Vista parcial de la Plaza del Campidoglio en Roma, tal y como se encuentra hoy, ya sin la estatua de Marco Aurelio

bió en 1537 el encargo de diseñar y labrar el pedestal de la estatua y éste fue el germen a partir del cual había de crecer uno de los espacios urbanos más admirados de la historia de las ciudades. Su construcción fue lenta; se extendió mucho más allá de la muerte de Pablo III y del propio Miguel Angel. Esto hace que resulte aún más sorprendente la unidad y coherencia formal del resultado.

Aquí me limitaré a señalar y comentar brevemente sus elementos principales. La colocación de la estatua y el diseño de su pedestal definieron ya en 1538 las condiciones básicas de crecimiento de la forma: el eje principal, y por tanto la dirección de acceso, y la articulación del conjunto en dos grandes elementos, una plaza alta nivelada y una escalinata monumental para salvar el desnivel. El siguiente paso lógico fue la definición de la forma de la plaza; teniendo dos lados, y situado el eje, Miguel Angel decidió situar otro edificio simétrico respecto del eje en el tercer lado, formando un trapecio cuyo cuarto lado, el más corto, quedaba abierto a la escalinata.

La reforma de los edificios medievales siguió las pautas así definidas. El problema que planteaba el *Palacio de los Senadores* por su altura y por la irregularidad de los niveles en que se asentaba se resolvió dotándolo de un alto basamento rusticado y tratando la fachada con un orden gigante. Para reforzar su condición de edificio principal Miguel Angel desplazó a su centro la torre medieval que antes estaba situada asimétricamente y construyó en la fachada una doble escalinata. Esta escalinata resolvía a la vez dos funciones: formalizar el acceso directo a la planta noble del edificio, evitando la en-

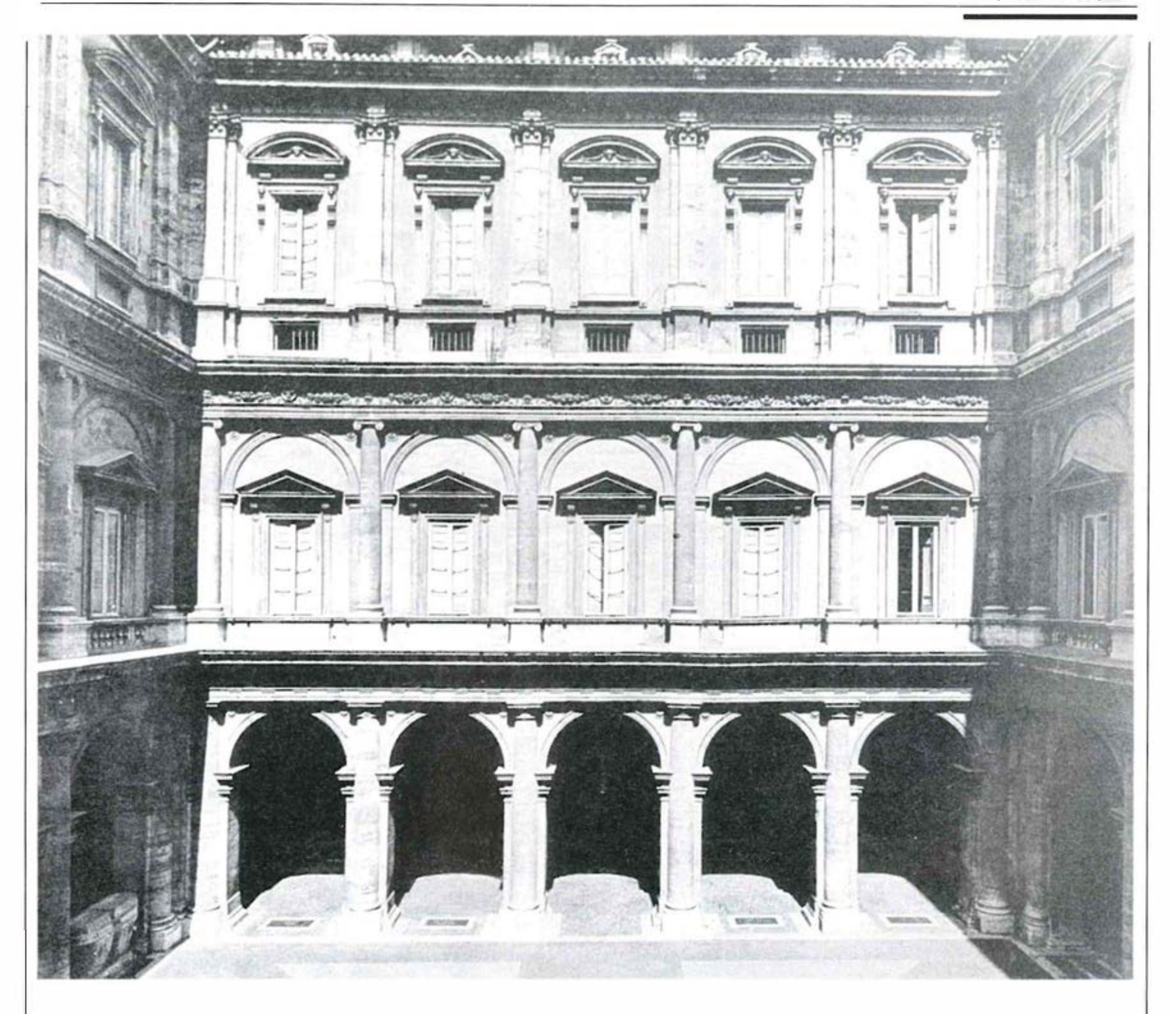


Vista de conjunto de la Plaza del Campidoglio, según Duperac

trada por el basamento rusticado, y enmarcar adecuadamente dos de las estatuas antiguas más importantes de la colección pública, los dioses fluviales conocidos entonces como el *Tiber* y *el* Nilo. El orden gigante de que se dotó la fachada del *Palacio de los Conservadores* es una de las composiciones más memorables de la arquitectura renacentista. No puedo aquí comentar más que dos de sus innovaciones más importantes. La primera es el uso de una estructura totalmente adintelada, sin arcos ni bóvedas (ni siquiera en el interior del porche), consecuente con el deseo de acentuar la horizontalidad de la composición en los lados oblicuos del trapecio. La segunda la radicalidad con que se evita centralizar las fachadas para no crear ejes secundarios que podrían distraer la atención del espectador respecto al principal. En definitiva, como ha observado Ackermann, son fachadas interiores de la plaza, más que exteriores de sus edificios.

El Palazzo Farnese

Queda finalmente la forma del óvalo en el pavimento como manera de dar unidad a toda la plaza. Su característica más decisiva no se aprecia bien en las reproducciones: es la convexidad suave que sitúa la estatua en el punto más alto de la plaza. El dibujo geométrico inscrito dentro del óvalo, una especie de roseta o estrella curvilínea de doce puntas, ha suscitado, como se podía esperar, la curiosidad de los historiadores de nuestro siglo, que le atribuyen los más recónditos antecedentes y los más complejos emblematismos imaginables. De entre las explicaciones aducidas la que encuentro más sugerente



Patio del Palacio Farnese, Roma

es la más ingenua: Tolnay ve ahí una alusión a la designación medieval del Capitolio como *Caput mundi*, cabeza del mundo.

Vasari relata en su biografía de Antonio da Sangallo el Joven que cuando el cardenal Alessandro Farnese fue elegido Papa en 1534 el arquitecto tuvo que modificar y ampliar el proyecto, iniciado en 1517, *en vista de que lo que tenía que hacer no era ya el palacio de un cardenal, sino el de un pontífice.*

En contraste con las ricas ciudades del norte, la Roma medieval carecía de arquitectura civil monumental. La situación comenzó a cambiar a finales del siglo XV, gracias en parte al florecimiento de la Curia y a su irradiación sobre la ciudad. Así, a mediados de siglo, el cardenal Barbo, luego Pablo II, inició la construcción de lo que hoy se conoce como *Palazzo Venezia* y en la década de los 80 el cardenal Riario la del *Palazzo della Cancelleria.* Aparte y más allá de sus funciones práctica es indudable que había en la construcción de estas enormes residencias una dimensión representativa y simbólica, una intención clara de impresionar a los visitantes, sobre todo los forasteros; pero no debe olvidarse que en la creación de su propia imagen residía quizá el principal negocio de Roma.

Formado profesionalmente como sucesor de Bramante, junto con Rafael y Giulio Romano, Antonio, el miembro más joven de la familia

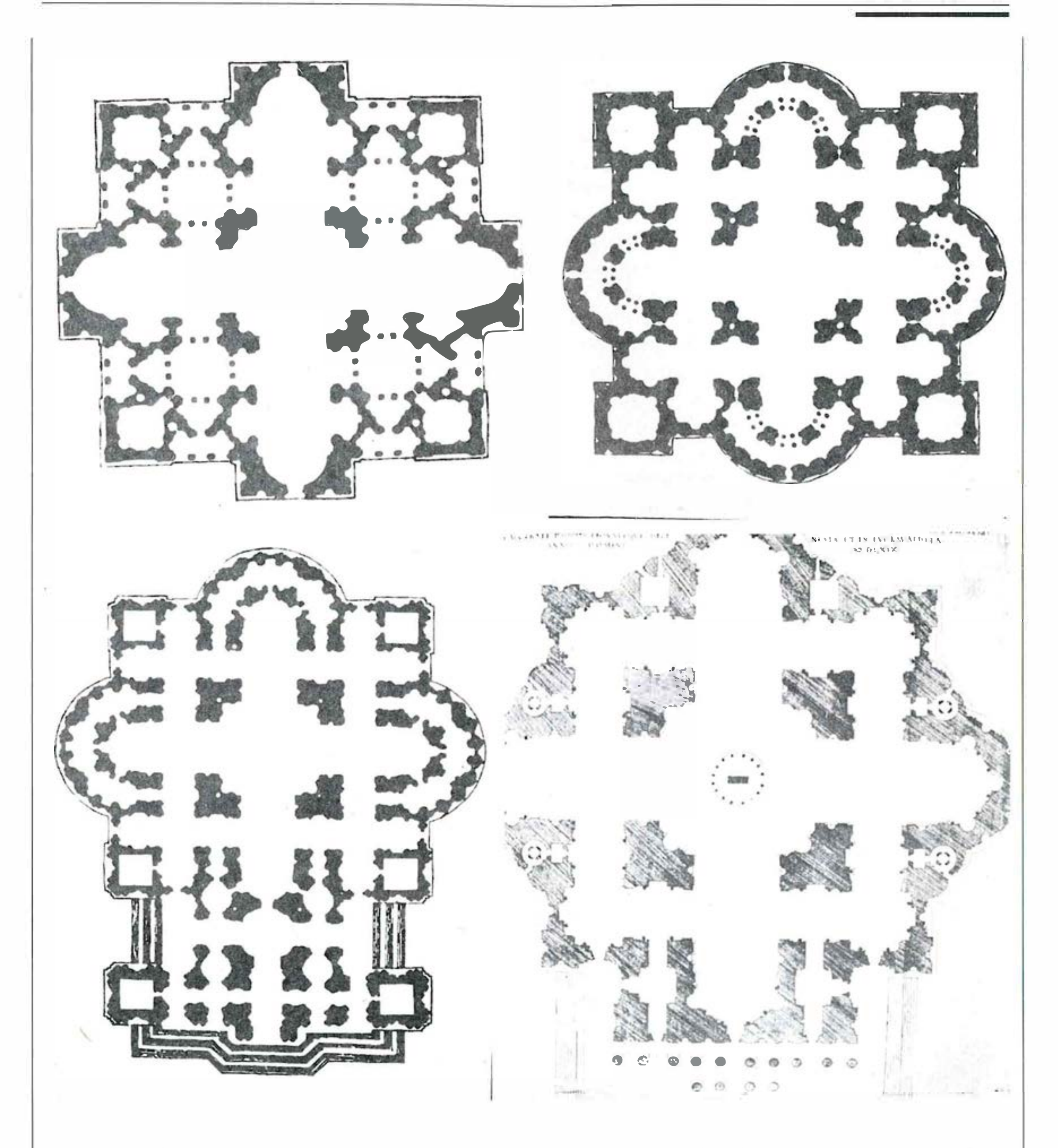
de los Sangallo, era un arquitecto de enorme competencia profesional. El *Palazzo Farnese* llevaba y sigue llevando hoy la marca de su riguroso estilo clasicista, elegante y algo seco, que no desdeñaba aprovechar las ventajas del método modular de los grandes constructores góticos. Cuando Miguel Angel se hizo cargo del proyecto en 1546, tras la muerte de Sangallo, la construcción estaba ya suficientemente avanzada como para desaconsejar cambios radicales. De hecho, Miguel Angel respetó tan cuidadosamente las decisiones de su predecesor (con quien por cierto nunca se había llevado bien en términos personales) que no se advierte fisura entre los respectivos períodos de construcción de los dos arquitectos. Ackermann define expresivamente esta relación diciendo que Miguel Angel se limitó a acentuar y resaltar la personalidad del edificio *rescatándolo, por medio de algunas decisiones puntuales, de los que podría haber sido una simple e insípida corrección; obrando así (Buonarroti) creó la obra maestra de Sangallo.*

Quizá el ejemplo más evidente de esta actitud es el diseño de la cornisa, uno de los pocos puntos en los que Miguel Angel dejó totalmente de lado el proyecto de Sangallo para imponer un diseño propio. El escultor creó una cornisa de fuerte volumetría que es quizá el rasgo más memorable del edificio. En sus detalles y en la combinación de sus elementos constructivos, su diseño es completamente *ad hoc* y lleno de fantasía; sin embargo, presta al exterior del edificio una convicción y seguridad de gusto que hablan con la autoridad del clasicismo más canónico. El cambio de cornisa supuso un incremento de altura en toda la tercera planta, y esto trajo a su vez, en consecuencia, una manera distinta de tratar el patio. Aquí, en efecto, Sangallo se había propuesto recurrir al prestigioso esquema de superposición canónica de los órdenes que podía verse en el Teatro Marcello. El cambio en la proporción de la tercera planta forzó a Miguel Angel a usar de modo más imaginativo el orden corintio, forzando su carácter y por tanto el contraste con los otros dos órdenes.

El patio del *Palazzo Farnese* es uno de los modelos más imitados de toda la arquitectura del renacimiento. El lector español podrá apreciar su influencia recordando el Patio de los Evangelistas, verdadero motor inicial del proyecto del Palacio del Escorial. Sangallo aportó la solución de la esquina, uno de esos esquemas compositivos cuya aparición marca irreversiblemente el curso de la historia de la arquitectura. Miguel Angel y Vignola (que se hizo cargo del proyecto hacía 1549-50, quedando Buonarroti como consultor y supervisor), son los autores del segundo y tercer orden, así como del diseño del ala que cierra el patio por detrás. El diseño original de Miguel Angel para este cuerpo de edificio preveía un pabellón de una sola crujía con una loggia abierta sobre el hermoso jardín trasero. Esta loggia según Vasari hubiera permitido al espectador mirar más allá del jardín, a la otra orilla del río, hacia otro jardín y finalmente a la Villa Farnesina en el Trastevere.

La Basílica de San Pedro

La primera piedra de la basílica de San Pedro se puso en abril de 1506. El edificio como tal, quedó terminado en 1615; pero si inclui-



mos las intervenciones de Bernini, que son una continuación lógica de la historia de su configuración, habría que contar como mínimo medio siglo más. Si pensamos en el número y calidad de ideas y proyectos acumulados durante ese largo período, no nos costará convencernos de que en ese edificio se ha decantado y cristalizado lo mejor del sistema cultural de la arquitectura clásica, el núcleo central de la disciplina. Si la unidad final del resultado sorprende, todavía sorprende más la coherencia interna de su historia: una trama argumental en la que intervienen tantos y tan poderosos actores, y en la que los incidentes de detalle son tan numerosos y que sin embargo es tan sencilla. En definitiva, la gran cuestión fue siempre la misma: planta centralizada o planta longitudinal, composición estática o composición di-

Cuatro plantas de la Basílica de San Pedro correspondientes a otros tantos proyectos: el de Bramante, Peruzzi, Antonio da Sangallo el Joven y Miguel Angel (de izquierda a derecha y de arriba a abajo)

námica; si se quiere, clasicismo o barroco. Corresponde sin duda a Bramante el mérito de haber planteado la cuestión de modo tan radical que sus sucesores quedaran ya por siempre atados a sus términos. Lo reconoció el mismo Miguel Angel, de quien no puede decirse que tuviera simpatía por el arquitecto de Urbino. En 1546-47, tras la muerte de Sangallo, cuando escribe: *No se puede negar que Bramante fue un arquitecto tan valioso como el que más desde la Antigüedad. Estableció la primera traza de San Pedro, no llena de confusión, sino clara y pura, llena de luz (...) y fue considerada con justicia una cosa hermosa, y es obvio ahora que quienquiera se aparte de ese orden de Bramante, como lo ha hecho Sangallo, se aparta de la verdad. Eso es así, y todo el mundo lo puede ver en su maqueta (del edificio) si la mira sin prejuicios.*

¿Debe verse pues que el propósito inicial de Miguel Angel al hacerse cargo del proyecto fue llevar a cabo una especie de restauración bramantina? En parte sí, quizá. Pero antes de responder a esa cuestión hay que examinar los precedentes.

Bramante supo hacer dos cosas: supo, en primer lugar, aislar los elementos esenciales del sistema arquitectónico que su generación estaba laboriosamente desenterrando de las ruinas, reconstruyendo o inventando: la cúpula, el arco de medio punto y el orden clásico —columna (o pilastra) y entablamento—. Y, en segundo lugar, aislados los elementos, supo aislar su combinación esencial, la estructura básica de ese lenguaje: la cúpula que reposa sobre el cruce de los dos ejes de arcos, en los que se encuentra imbricado un orden pilastras-entablamento, en el que a su vez están imbricados otros arcos y así sucesivamente. La planta centralizada no era más que una consecuencia de la aplicación de estos principios. Otra consecuencia (u otra cara de la misma) era la imposibilidad de componer la arquitectura aditivamente, como en la Edad Media. Los edificios eran ahora como organismos vivos; conocido un fragmento se podía predecir su forma y, dentro de ciertas posibilidades de variación, sus límites en el espacio.

De acuerdo con la lógica de ese sistema arquitectónico, Bramante comenzó la obra por el crucero central. Una vez fijada la posición en el suelo de las cuatro grandes pilastras que tenían que soportar la cúpula central, el proyecto quedaba, por así decirlo, anclado. La planta de la página 139, arriba, izquierda, da una imagen ideal del primer proyecto: una gran cúpula central, un crucero en cruz griega, cuatro cúpulas más pequeñas y cuatro fachadas flanqueadas por cuatro torres dispuestas en la esquinas.

Pese a su radical novedad es curioso ver cómo retiene todavía un fuerte sabor *quattrocentista;* en la delgadez de los miembros (su estabilidad estructural parece cuestionable) y, más aún, en el *staccato* de su composición, donde cada volumen, cada forma geométrica, está centrada en sí misma. En la versión de la planta de la página 139, arriba, derecha, realizada con la ayuda de Peruzzi, vemos otra variante, ya más *cinquecentista*, con mayor unidad interna y estructuralmente más plausible.

En un proyecto como el de la basílica de San Pedro, que por la magnitud de su construcción tenía que extenderse durante décadas, era inevitable que hubiera cambios de diseño, globales y parciales. A la muerte de Bramante en 1514 se hicieron cargo del proyecto Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo y Rafael. En 1520, tras la muerte de

Rafael, Antonio da Sangallo recibió la responsabilidad principal. Si los cambios eran inevitables, era fácil predecir la dirección dominante que iban a tomar: la sustitución de la planta centralizada por una planta longitudinal. Lo aconsejaban razones litúrgicas razones de usos culturales, e incluso razones arquitectónicas (el edificio, en su emplazamiento no podía tener cuatro fachadas sin entrar en conflicto con los edificios existentes del complejo palacial).

Se conservan dibujos que demuestran que ya el mismo Bramante experimentó con plantas longitudinales. Pero, si se recuerda el símil que he usado más arriba, el proyecto no era una barca a la deriva, podía desplazarse, movido por las corrientes de opinión, en una dirección o en otra, pero sólo hasta cierto punto. La primera idea se había enseñoreado del campo físicamente; y había que contar con ella, llegar a un compromiso, o derribarlo todo y empezar de nuevo, cosa cada vez más imposible.

La planta de Sangallo de 1539 (página 139, abajo, izquierda) es ejemplo de uno de esos compromisos. Conserva la figura de la planta de Bramante-Peruzzi, pero le añade delante un cuerpo separado que va a recibir la fachada. Lógicamente la conexión de este cuerpo adelantado produce una axialialización y en consecuencia una cierta desmembración de las partes. El edificio es enorme, pero el visitante sólo percibirá una suma de partes, un laberinto.

La crítica de Miguel Angel es concreta, se centra sobre todo en los ambulatorios semicirculares de los ábsides: construidos con gran coste sólo dan espacio inútil, perdido, además obstruyen la fuente natural de iluminación de los ábsides. En definitiva, Miguel Angel propone volver a Bramante, un Bramante muy simplificado. La planta de la página 139, abajo, derecha, muestra el resultado de estas propuestas.

El proyecto de Miguel Angel da la impresión de nacer en el suelo para ir ascendiendo hasta alcanzar su culminación en la cúpula

A primera vista parece sólo una simplificación. Se han eliminado los ambulatorios, las torres de las esquinas, el cuerpo adelantado en su totalidad, etc., para dejar que emerja, lo principal, la gran cúpula central. Pero la unidad que así se consigue es también y sobre todo el espacio interior. Si volvemos a mirar la planta veremos que la manera de conseguirla evoca la sensibilidad y las cualidades del escultor. Es como si el edificio hubiera sido una gran masa ciega y el escultor la hubiera vaciado definiendo *per forza di levare* su forma interior, definiendo también, o identificando, los miembros estructurales de esa masa, los huesos y los músculos que le permiten mantenerse en pie.

Pero, por otra parte, la consecuencia de ese enfoque más orgánico es que abre la puerta a una concepción dinámica del espacio, algo totalmente anticlásico. Si nos fijamos más en la planta veremos que hay también una clara axialización. Y no sólo porque haya un eje principal que va desde el coro a la fachada —un pórtico columnario, parecido al del Panteón— sino por la calidad misma del espacio interior; esos espacios que se funden unos con otros están concebidos para el paso, para el movimiento. Algo parecido puede decirse de la apariencia exterior en la que predominan los acentos verticales, dinámicos, sobre los horizontales.

Nombrado arquitecto de San Pedro en 1546, Miguel Angel mantuvo el control del proyecto hasta su muerte en 1564. Durante ese tiempo pudo definir el exterior de uno de los ábsides y adelantar notablemente en la definición del interior; pero la cuestión principal

que se planteó fue la forma y construcción de la cúpula. Y no podía dejar de tener consecuencias en esto también el cambio de concepción que acabo de señalar. Ackermann lo expresa gráficamente diciendo que, si el proyecto de Bramante da la impresión de nacer en la cúpula para luego ir extendiéndose en cascada hasta llegar al suelo, el de Miguel Angel da la impresión de nacer en el suelo para ir ascendiendo hasta alcanzar su culminación en la cúpula.

Es verdad que la cúpula de Giacomo della Porta, construida en 1588-90, no es ya la de Miguel Angel, pero está basada en ella. Del mismo modo que la definitiva axialización de la planta con la prolongación de la nave central, no se produjo hasta que el diseño de Carlo Maderno ganó el concurso convocado para ello en 1607. Pero cabe sospechar que, pese a la intención declarada de volver a Bramante, el proyecto de Miguel Angel preparó el camino para el triunfo final del Barroco.

Ultimas obras de arquitectura: San Giovanni dei Fiorentini y la Porta Pia

El proyecto de la basílica de San Pedro ocupó a Miguel Angel durante los últimos dieciocho años de su vida. Esto había de estimular en él un interés mayor por esta disciplina que el que hasta entonces hubiera podido tener. Un interés que, por otra parte, difícilmente podía encontrar satisfacción en el proyecto mismo de San Pedro, donde la escala gigantesca de obra imponía necesariamente un ritmo lentísimo a la materialización del diseño.

Cúpula de San Pedro en la actualidad

De los trabajos arquitectónicos de los últimos años de Miguel Angel comentaré aquí brevemente dos.

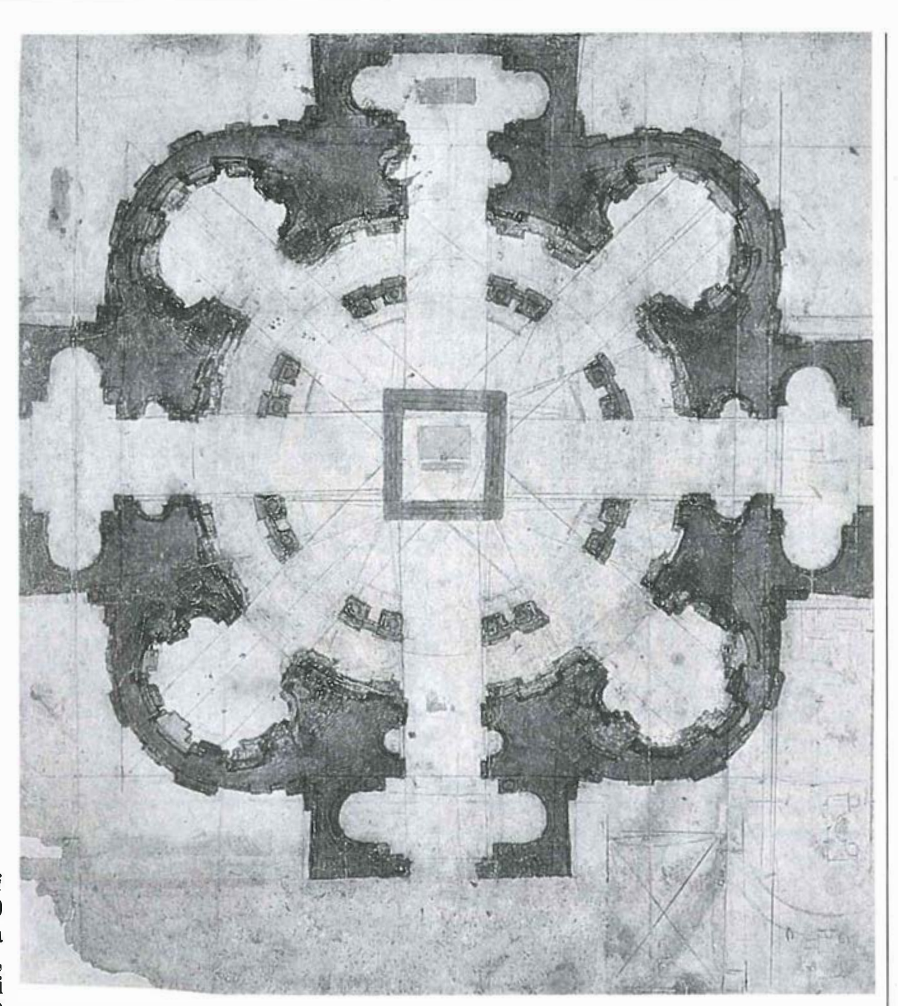
La colonia florentina de Roma tenía un pequeño oratorio medieval en la orilla del Tíber. A finales de la segunda década del siglo se tomó la decisión de construir una nueva iglesia. Antonio da Sangallo ganó el concurso del proyecto, y parece que se empezó la cimentación; los problemas que ya entonces se revelaron y el agotamiento de recursos financieros hicieron que el proyecto fuera abandonado durante los años 20.

En 1559 se revivió el proyecto y se pidió a Miguel Angel que diseñara el edificio. El hecho de que aceptara cuando hacía tiempo que no aceptaba encargos indica una fuerte motivación interior. El artista llevó a cabo varios dibujos, de los que se conservan tres: los tres se refieren a la planta.

El edificio no se construyó, pero Tiberio Caleagni, un ayudante de Miguel Angel, llevó a cabo una detallada maqueta de madera que conocemos a través de grabados y nos da una idea aceptable del aspecto que podría haber tenido.

En contraste con el destino de *San Giovanni dei Fiorentini*, el proyecto para la *Porta Pia* se construyó. Responde a un proyecto de urbanización del Papa Pío IV que suponía la apertura de una gran calle de nuevo trazado, la Vía Pía. En el punto en que la calle atravesaba las viejas murallas, el Papa pidió a Miguel Angel que diseñara una nueva puerta monumental. Debe decirse que esto no implicaba ningún propósito militar; por esos años el progreso de la artillería había hecho ya inútiles las murallas de Roma. La nueva puerta tenía



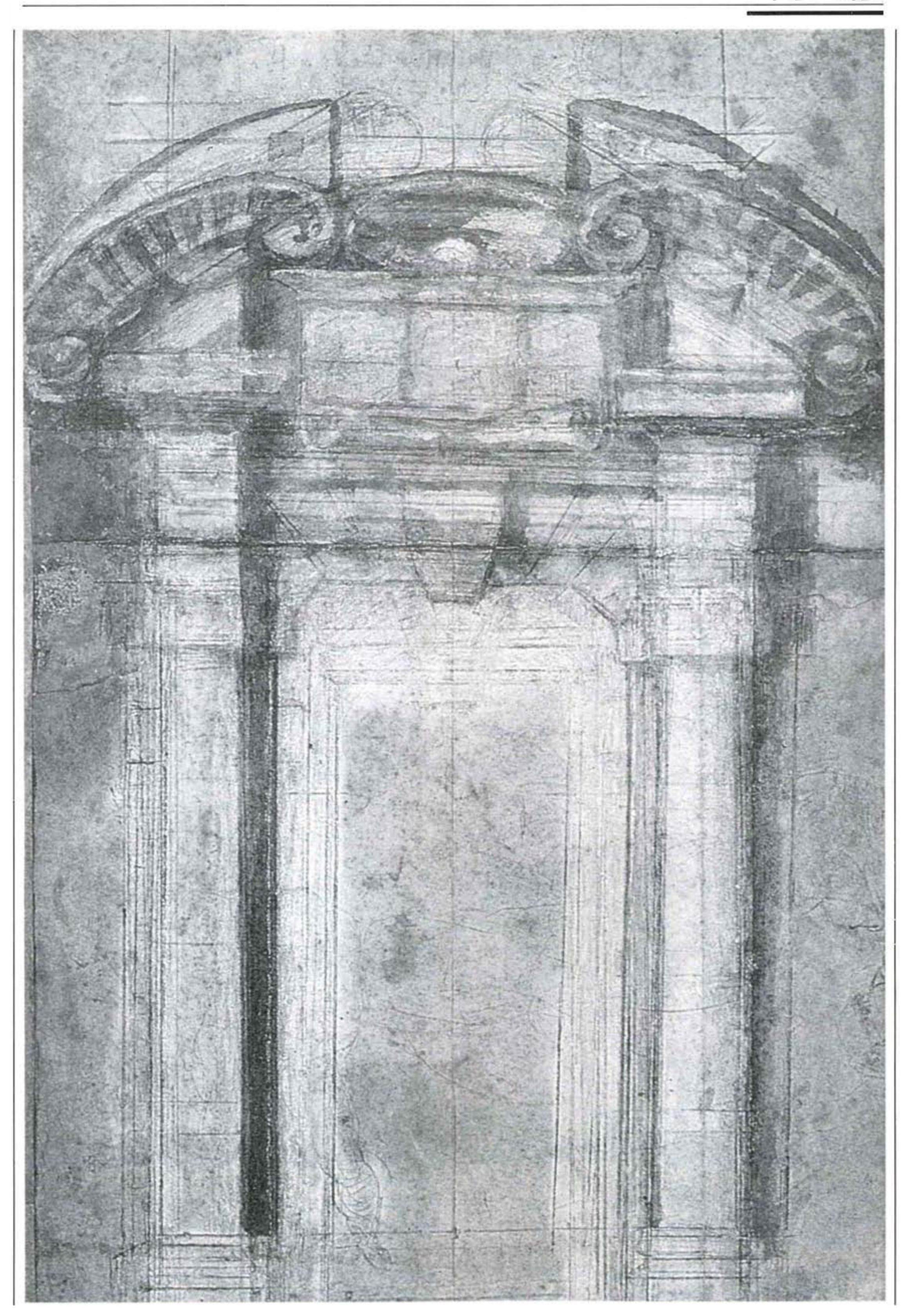


Plano de *San Giovanni dei Fiorentini*, 1559 (arriba). Estudio para la *Porta Pia*, Florencia, Casa Buonarroti (derecha)

pues, un propósito fundamentalmente escenográfico, como puede apreciarse fácilmente cuando se advierta que mira hacia dentro de la ciudad y no hacia afuera. Son evidentes las referencias a las convenciones arquitectónicas del teatro, tal como pueden verse en el tratado de Serlio, publicado en los años 30 del siglo.

La construcción, tal como la vemos hoy es fruto de una restauración decimonónica. La parte alta del edificio se derrumbó probablemente antes de que acabara el siglo XVI. De todos modos el único tema que parece haber interesado a Miguel Angel es la figura del portal propiamente dicha. La curiosa combinación del frontón triangular con las dos volutas que parecen iniciar uno curvo, responde efectivamente a la superposición de dos ideas alternativas que se excluían mutuamente.

Si el proyecto de la *Porta Pia* nos muestra a un artista interesado exclusivamente en efectos de luces y sombras, en una arquitectura delgada como una máscara, *San Giovanni dei Fiorentini* es fruto de una concepción de la arquitectura extremadamente abstracta. Resulta muy difícil entender estos proyectos como obras de Miguel Angel sin entender al artista mismo. En el siguiente capítulo se hablará de ello.



Los últimos años

DURANTE las décadas de los años 30 y 40 Miguel Angel llevó a cabo una serie de dibujos que constituyen una gran novedad en el arte de su tiempo. Son dibujos altamente acabados, ejecutados con una técnica en cierto modo similar a la que había usado en los cartones de la *Batalla de la Cascina;* pero que, en contraste con la finalidad habitual de los dibujos, no son obras preparatorias de otras, sino dotadas de autonomía, válidas por sí mismas. Su técnica es muy exigente; puede fácilmente imaginarse que la realización de uno de esos dibujos requiriera semanas de trabajo.

Los dibujos propiciatorios

Casi siempre fueron hechos para ser regalados a personas próximas. Pueden considerarse pues dibujos propiciatorios para la amistad o el amor. Dado el enorme esfuerzo invertido en estas obras, no cabe duda de que su realización sólo puede entenderse en el contexto de unas relaciones personales muy significativas para el artista. En el caso de los dos destinatarios principales, Tommaso Cavalieri y Vittoria Colonna, no cabe duda de que así fue.

Esto trae a cuento la cuestión de las inclinaciones sexuales y afectivas de Miguel Angel, un tema en el que la bibliografía buonanorrotiana ha sido tradicionalmente muy reticente. La verdad es que sabemos poco de estos aspectos de la vida del artista. No se casó ni mantuvo relación de convivencia con ninguna mujer. Tampoco hay rastros de vínculos amorosos durante su juventud. Un de los primeros que se pueden mencionar con cierta probabilidad tiene como objeto a Gherardo Perini, un joven florentino cuya relación con Miguel Angel se desarrolló en los primeros años de la década de los 20. Mayor certeza cabe conferir a la relación amorosa de Miguel Angel con otro joven, Febo di Poggio, cuyo nombre aparece al menos en dos sonetos. Los términos con que el artista se refiere al joven amigo en uno de ellos muestran indicios transparentes de irritación y de culpa.

La relación con Cavalieri y con Vittoria Colonna se desarrolló en fechas tardías, a partir de 1532 en el primer caso y de 1536 en el segundo; Miguel Angel rondaba los 60 años. Sus sentimientos, tanto en un caso como en el otro, ocupan una parte importante de su obra poética. Pese al carácter necesariamente convencional de esta forma de ex-



presión, no es posible dudar de la sinceridad del artista. Lo que explícitamente se expresa en ambos casos es una pasión amorosa. No hay por otra parte en la conciencia del autor ningún rastro de culpabilidad; al contrario, lo que se manifiesta es la convicción profunda de la calidad sublime de la persona amada y de que su amor es espiritualmente

Cristo Juez y la Virgen en un detalle del *Juicio Final* de la Capilla Sixtina

beneficioso. Pienso que pueden reconocerse diferencias de tono en la voz poética. En el caso de Vittoria Colonna, Miguel Angel parece buscar apoyo afectivo y seguridad; en el caso de Cavalieri parece más bien desear ofrecerlos. Pero por supuesto esta es una descripción anacrónica. En el siglo XVI no se usaba ese lenguaje para hablar de amor.

La relación con Vittoria Colonna está saturada de religiosidad. Descendiente de una de las familias de nobleza más antigua de Italia, Vittoria Colonna era viuda de Francisco d'Avalos, marqués de Pescara, cuando la conoció Miguel Angel. Desempeñó un papel importante en la vida cultural y religiosa italiana. Mantenía relaciones con los círculos reformistas y su confesor fue uno de los seguidores próximos de Juan de Valdés. Finalmente optó por el bando reformista y tuvo que exilarse de Italia. La doctrina de la justificación por la fe aparece en la poesía de Vittoria Colonna, toda ella de temática religiosa y muy admirada por sus contemporáneos, en primer lugar por Miguel Angel. Murió en 1546, al poco tiempo de haber comenzado el Concilio de Trento, antes de que las divisiones suscitadas por la cuestión religiosa tuvieran en Italia las trágicas consecuencias que más tarde alcanzaron a tener. Miguel Angel vivió lo bastante para sentir su proximidad.

El Juicio Final

Aunque Miguel Angel realizó el gran fresco del *Juicio Final* durante el pontificado de Pablo III, fue Clemente VII quien el hizo el encargo. En su primera formulación se trataba de dos frescos, uno en el muro de los pies de la Capilla Sixtina y otro en el del altar: el primero con el tema de la caída de los ángeles rebeldes, el segundo con el de la *Resurrección*, aunque no estamos totalmente seguros del significado de esto último ya que el término *Resurrección* podría significar *Resurrección de la carne*, es decir, el mismo tema finalmente pintado por el artista.

Iconológicamente *El Juicio Final* mantiene una relación plausible con la temática de la Capilla. La Asunción de la Virgen, advocación a la que estaba dedicada la capilla y que era el tema del retablo del altar mayor, es teológicamente la primera confirmación de la promesa de resurrección de los cuerpos, es decir, de la condición de inmortalidad corporal otorgada al hombre en la creación, perdida con el pecado original y prometida tras la Redención. Entendido así el *Juicio Final* venía a ser la clave final del gran relato teológico que la Capilla ilustraba en el conjunto de sus ciclos.

Miguel Angel trató de eludir el encargo, principalmente porque interfería de nuevo el contrato que había firmado en 1432 para la tumba de Julio II. A la muerte de Clemente VII creyó quedar liberado, pero Paulo III le dio a entender su deseo de que se cumpliera la voluntad del pontífice anterior.

Las circunstancias del comienzo del trabajo presentan algún problema historiográfico. La documentación atestigua que el andamio se montó en abril de 1535; pero por otra parte hay testimonios de que Miguel Angel no empezó a pintar hasta un año después. Vasari relata que Sebastiano del Piombo, encargado de la dirección de las obras de preparación del muro, lo hizo como si tuviera que ir pintando al óleo, cosa que provocó la ira de Miguel Angel y la necesidad de volverla a prepa-

rar. Por otra parte, las ideas del artista en cuanto al alcance del trabajo a realizar se modificaron durante el periodo de concepción del proyecto.

Es conveniente recordar la situación preexistente del muro que, como se recordará, estaba ya totalmente recubierto de pintura al fresco. Empezando desde abajo, sobre el altar mayor estaba el retablo de la Asunción realizado por Perugino. Inmediatamente encima estaban los dos frescos del mismo artista que representaban a Moisés hallado en las aguas y la Natividad, respectivamente. En el nivel de las ventanas se encontraban los primeros Papas, con la figura de Cristo en el centro. Finalmente, en los lunetos estaban las imágenes de los antepasados de Jesús que el mismo Miguel Angel había pintado en 1512.

Según ha mostrado Wilde, seriando y estudiando los dibujos preparatorios, en una primera fase el proyecto podría haberse limitado a la zona del muro en la que estaban pintados los frescos de las historias de Cristo y de Moisés. En una segunda fase habría ocupado todo el muro, salvo los lunetos, pero respetando el retablo de la Asunción; en esta fase el proyecto suponía ya el cegamiento de las ventanas. Al final se decidió cubrir todo el muro, incluyendo el retablo y los lunetos.

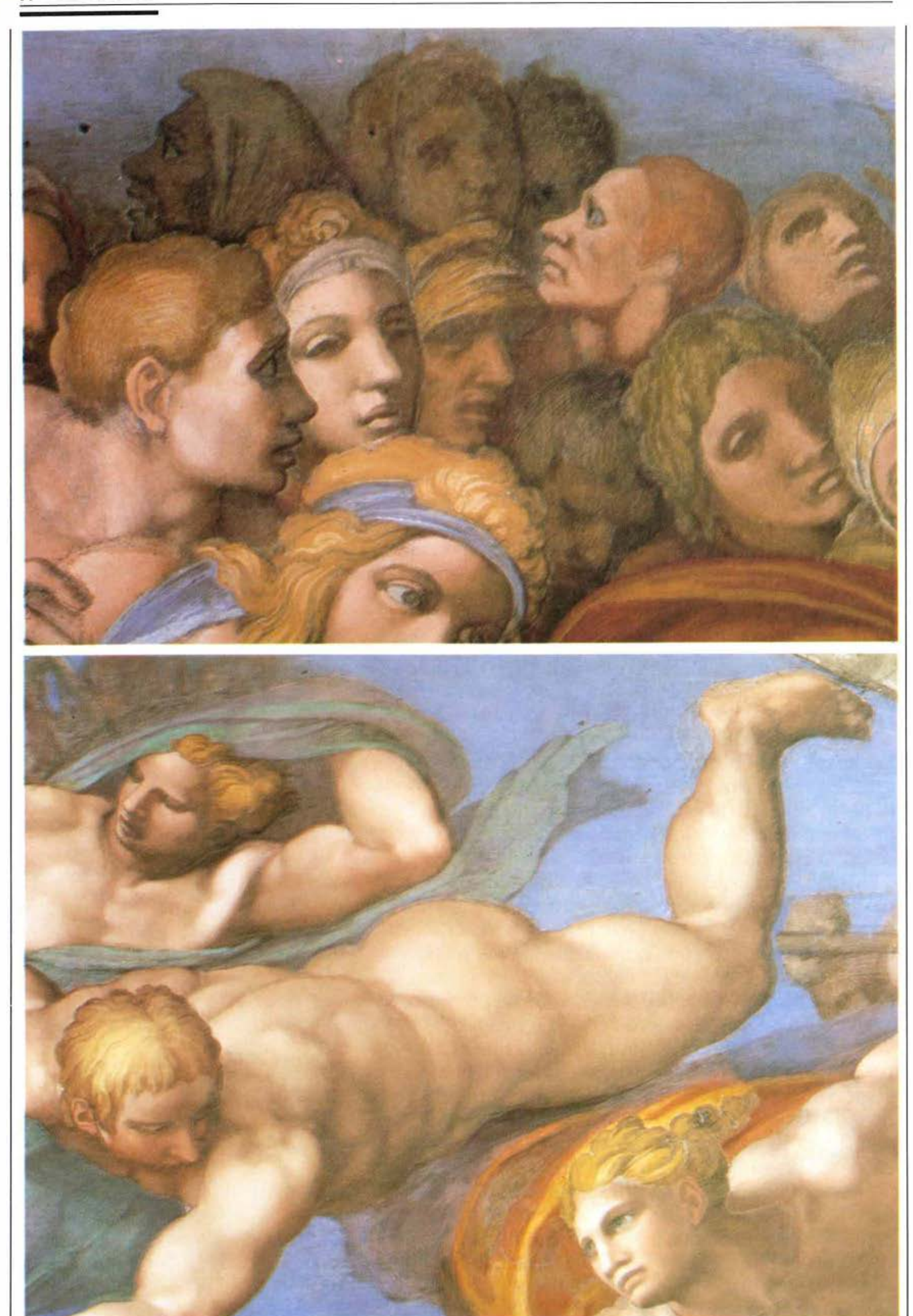
Miguel Angel empezó a pintar en 1536 y el fresco se desveló el 31 de octubre de 1541, en la Víspera de Todos los Santos, exactamente veintinueve años después de que se desvelaran los frescos de la bóveda.

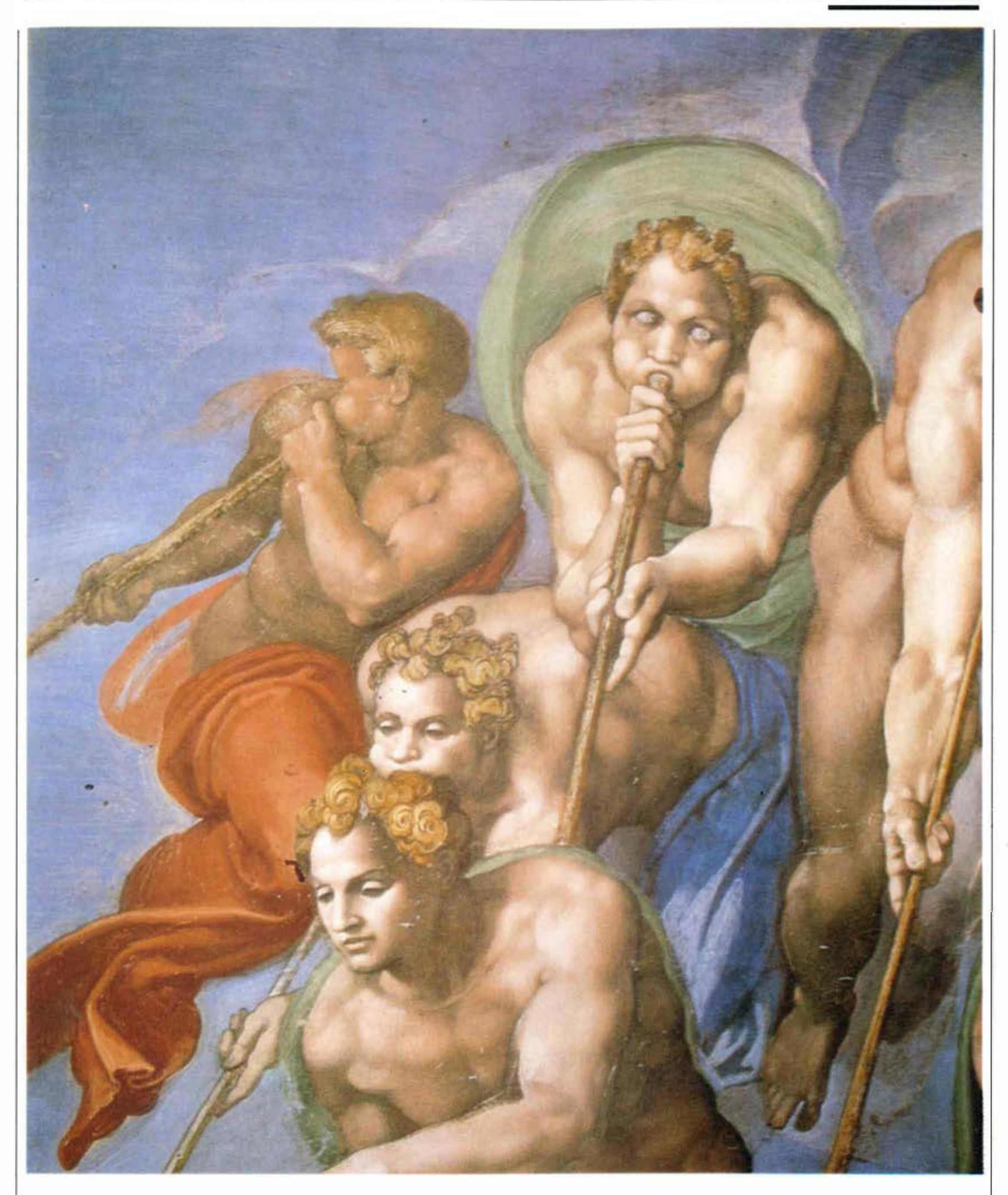
La composición de Miguel Angel tiene pocos precedentes próximos. Sí los hay, por supuesto, medievales, de los cuales el de Orcagna en Pisa es el más conocido; entre los próximos deben mencionarse los frescos de Signorelli en Orvieto.

Miguel Angel empezó a pintar El Juicio Final *en 1536 y el fresco se desveló el 31 de octubre de 1541*

El tema es la segunda venida de Cristo que marca el final de los tiempos, la Resurrección de los Muertos y el Juicio Universal, según el relato del Apocalipsis de San Juan. Si en su primera venida Cristo vino como hombre para compartir la suerte de los hombres y morir como víctima, ahora viene como Dios y como Juez, para separar a los justos de los pecadores. Miguel Angel presenta el evento en una sola gran escena inmensa, sin dividir el espacio pictórico. Cristo está en la parte alta del eje central, con la mano derecha levantada en un gesto de condena hacia los pecadores. Con su venida toda la humanidad se pone en movimiento.

Abajo, a la izquierda, se ve la resurrección de los muertos, figurada tal como se describe en el libro de Ezequiel, es decir con los esqueletos saliendo de sus sepulturas y revistiéndose progresivamente de su carne. Sobre ellos la multitud de los bienaventurados asciende con dificultad y esfuerzo: algunos de estos desnudos están tomados de la *Batalla de Cascina* y ciertamente predomina aquí un carácter heroico y áspero, de acuerdo con la imagen del cristiano como *atleta de Cristo* que acuñó San Pablo. Más arriba, sobre unas nubes y al nivel de Cristo, los bienaventurados que ya han alcanzado su destino se disponen en dos grandes círculos. En el exterior, a la izquierda, parecen estar representados los que murieron antes de la Redención; una figura de mujer más claramente visible en la multitud, desnuda y en movimiento, podría ser Eva. Otra, de constitución poderosa, dando amparo a una niña en primer término podría ser una figura alegórica de la Iglesia, o quizá, también Eva. Entre la muchedumbre de los demás bienaventurados se pueden identificar algunos santos; los más visibles son San Pedro y San Juan, tradicionalmente asociados con el día final. Más próximos al espectador y algo más abajo se encuentran San Lorenzo y San Bartolomé, reconocibles porque llevan los instru-





mentos del martirio. En los pliegues de la piel (la suya propia) que lleva San Bartolomé en la mano puede identificarse la figura grotesca de un rostro, una especie de máscara distorsionada en la que la tradición identifica un autorretrato del mismo Miguel Angel. Bajando, a la derecha (que es la izquierda del Juez) los condenados se despeñan, arrastrados por demonios que aceleran su caída hacia el abismo. Abajo, en la multitud de los condenados destacan dos figuras, fácilmente identificables, extraídas del *Infierno* de Dante: el rey Minos, envuelto, no por su propio rabo como dice Dante, sino por los anillos de una

Tres detalles del *Juicio Final:* grupo de beatos (arriba, izquierda), grupo de ángeles con instrumentos de la pasión (abajo, izquierda) y ángeles con trompas (arriba)

serpiente, y Caronte, pintado como *dimonio con occhi di bragia, (demonio con ojos de brasa* según el texto del poeta.

En un dibujo que es un estudio para la composición global, la figura de María se dirige hacia el Supremo Juez intercediendo por la Humanidad con un gesto de amor y al mismo tiempo de devoción, de una extraordinaria belleza. Su perfil recuerda al de Eva en la escena de su creación en la bóveda. En el fresco María no intercede. Quizá pueda relacionarse este importante cambio con el inicio de la amistad de Miguel Angel con Vittoria Colonna, a quien el rigor teológico reformista prohibía creer en la intercesión de los santos y de la Virgen. En cualquier caso, la novedad fue comentada y admirada por los contemporáneos, tanto Vasari como Condivi, y ciertamente ese nuevo gesto de María, la difícil relación que su cuerpo establece con el de su Hijo, la increíble mezcla de temor, pudor, dolor y amor que expresa son una de las creaciones más inolvidables de la historia de la pintura.

Estilísticamente el rasgo más notable es sin duda la naturaleza singular de su espacio pictórico. No obedece a la perspectiva, desde luego, pero es dudoso que, considerando el tamaño y sobre todo la altura del muro, se hubiera podido imaginar una construcción perspectiva convincente. Wilde dice que no es ilusionista, cualidad de difícil definición. Es cierto que las proporciones de las figuras son incoherentes entre sí, y lo mismo puede decirse de los escorzos. Pero debe decirse que la reciente limpieza de fresco ha puesto en evidencia un diferencia fundamental en cuanto al espacio. Visto con la patina de suciedad que lo recubría, el fresco tenía una curiosa cualidad de bajorrelieve en el que los cuerpos parecían emerger, con sus volúmenes definidos por la luz, de un fondo grisáceo o verdoso y plano. La limpieza ha descubierto un azul que evoca los inconfundibles cielos venecianos. Se han eliminado los repintes que rompían la continuidad de la paleta original y también los que endurecían los perfiles de las figuras. El resultado es que las figuras no están ya aprisionadas en el plano de un bajorrelieve; el ojo se mueve con ellas hacia atrás, hacia el infinito de donde vienen o adonde van, siguiéndolas en su movimiento evidente a través del aire. No son *naturales*, claro, ni tampoco lo es la luz que lo invade todo, como en el primer día de la Creación, cuando Dios la separó de las tinieblas, en una acción que evidentemente prefigura la que se pinta aquí y que está a su vez pintada en la bóveda en la escenas más próximas al Juicio Universal.

En su siglo esta pintura asombró al mundo. Los historiadores de nuestro siglo hemos tenido dificultad para aproximarnos a ella. Nos han faltado los habituales puntos de referencia metodológicos. Su rendimiento iconográfico es mínimo; la inmensa mayoría de las figuras son inidentificables. Tampoco forma parte de una serie, no se puede comparar ordenadamente con unos antecedentes y unos consecuentes que perfilen una de esas genealogías que tanto nos satisfacen.

Y, además, estaba sucia; quizá no la veíamos.

Los frescos de la Capilla Paolina

La intención de Pablo III de que Miguel Angel pintara al fresco su capilla privada de construcción reciente aparece documentada ya en 1541, antes de que el artista hubiera terminado el Juicio Final. El en-



Crucifixión de San Pedro en un detalle de la *Capilla Paolina*

cargo consistía en dos grandes pinturas gemelas representando *La Conversión de San Pablo y La Crucifixión de San Pedro*, respectivamente, que debían ser pintados, frente a frente, en los muros laterales de la pequeña capilla. Aunque son de gran formato, la decoración arquitectónica permite que los frescos estén bastante bajos, una condición importante, sobre todo porque las dimensiones de la Capilla no permiten una visión a distancia.

El primero, seguramente *La Conversión de San Pablo*, se comenzó en 1542 y se terminó en julio de 1545 cuando Miguel Angel tenía 70 años, una edad excepcionalmente avanzada para practicar la pintura al fresco que requiere un notable vigor corporal. El otro, *La Crucifixión de San Pedro*, se comenzó inmediatamente a continuación, pero no estuvo terminado probablemente hasta 1550. Se trata de dos temas que no suelen emparejarse; las parejas habituales habrían sido la Entrega de las llaves a San Pedro y la Decapitación de San Pablo,

respectivamente. La novedad del emparejamiento, un tema de conversión y un tema de martirio indica una asociación más biográficamente narrativa, adecuada para enmarcar la meditación y la oración privada.

La Conversión de San Pablo está compuesta por dos grandes grupos: Jesús con santos y ángeles arriba, y Saulo con sus soldados abajo. El rayo de luz que ciega a Saulo es como un gran relámpago que une los dos grupos, al tiempo que derriba al perseguidor de los cristianos y dispersa el grupo de los soldados. Como en el *Juicio Final*, un gran movimiento que gira en sentido contrario a las agujas del reloj garantiza la unidad de la composición. Dada la situación del fresco en la capilla, el movimiento apunta hacia el altar.

Miguel Angel usa el mismo recurso compositivo en *La Crucifixión de San Pedro*, aunque lógicamente el giro esta vez es según las agujas del reloj, puesto que los dos frescos están frente a frente. A pesar de ello la disposición de las figuras en este fresco es mucho más compleja. Es como si el artista se hubiera esforzado por contrarrestar su propensión al dinamismo mediante figuras frontales, estáticas y monumentales; pero dejando que las dos maneras coexistieran.

Una gravedad y contención contemplativa, que recuerda a las primerísimas obras romanas del artista, hechas medio siglo atrás, viene aquí a mezclarse con un dramatismo naturalista de impacto emocional inmediato, que ciertamente había de impresionar a Caravaggio medio siglo más tarde.

Wilde ha observado que casi todas las figuras están como aprisionadas en el prisma ideal del bloque de mármol. Desde su llegada a Roma Miguel Angel había esculpido muy poco.

***La Piedad*, Florencia, Santa María del Fiore**

Las últimas esculturas y dibujos

Hacia el final de la década de los años 30, mientras pintaba el *Juicio Final*, Miguel Angel realizó un busto de *Bruto* para un amigo florentino. Entre 1542 y 1545, mientras pintaba en la Capilla Paolina, llevó a cabo con ayuda de sus asistentes las figuras de *Raquel* y *Lea*, con las que saldó finalmente sus obligaciones con los herederos de Julio II. Estas fueron las tres únicas esculturas que hizo profesionalmente en Roma desde su llegada en 1534 hasta su muerte en 1564.

En su casa, sin embargo, solía tener un bloque de mármol en el que ocasionalmente esculpía para sí mismo. No sólo para mantenerse activo, como se dice a veces, sino con el propósito de esculpir su propio monumento funerario.

El artista oscilaba entre dos temas para este proyecto: la Crucifixión y la *Piedad*. Se han conservado, inacabados, dos grupos escultóricos con el tema de la Piedad. El tema de la Crucifixión está representado sólo por dibujos y un pequeño boceto de madera.

La Piedad que se conserva en Santa María del Fiore en Florencia fue iniciada en los últimos años de la década de los 40. Los años de la muerte de Vittoria Colonna. El artista había hecho para ella a comienzos de la década una *Piedad* dibujada. Se trata de uno de los dibujos que un poco más atrás he llamado propiciatorios, uno de los más hermosos. En ambas versiones la composición se caracteriza por la frontalidad extrema, el deseo de mostrar al máximo el cuerpo de Cristo. Pero dejando de lado este rasgo, las dos obras difieren pro-



fundamente en espíritu y en composición. En el dibujo hecho para Vittoria Colonna el cuerpo de Cristo está sentado o más bien recostado entre las rodillas de la Virgen, con la cabeza caída y los brazos abiertos sostenidos por dos angelillos, que de ese modo lo acercan hacia el regazo de su Madre. Ésta, con los brazos abiertos en actitud implorante de ciertas Vírgenes medivales, levanta su rostro hacia el cielo. La frontalidad y el juego de contrapuntos de las cabezas recuerdan la *Virgen Doni.* Como imagen devocional, pensando siempre en la primera época, se podría relacionar con la *Virgen de Brujas;* el Jesús niño que allí, deslizándose entre las rodillas de su Madre, inicia su camino, preanuncia este Jesús adulto cuyo destino se ha cumplido y cuyo cuerpo devuelven los ángeles de nuevo a la Madre.

En el grupo escultórico hay también cuatro figuras, pero aquí no hay ángeles; María Magdalena y Nicodemo, son quienes entregan a la Virgen, sentada a la derecha, el cuerpo muerto de su Hijo. Sabemos por una carta de Vasari que la figura de Nicodemo es un autorretrato de Miguel Angel. Las figuras están representadas a distintas escalas; pero esto puede ser consecuencia de que estamos contemplando una obra cuyo proceso de transformación se ha detenido antes de alcanzar su término. La figura de María Magdalena fue acabada torpemente por Tiberio Calcagni, un ayudante de Miguel Angel, después de que éste hubiera abandonado la obra. La delgadez de la piernas del cuerpo de Cristo responde a una fase del proyecto que es posterior al del resto de las figuras. La dirección del cambio iba en el sentido de una reducción de tamaño, o mejor dicho, de volumen; una desmaterialización que habría acentuado aun más la expresividad de esta escultura.

Resulta difícil encajar esa expresividad en la trayectoria de Miguel Angel. Pero la dificultad disminuye si tratamos de imaginar el grupo escultórico en su primer estadio, antes del adelgazamiento de las piernas de Cristo, y prescindimos de la figura de María Magdalena. Si a propósito del dibujo para Vittoria Colonna acabo de mencionar la *Virgen de Brujas*, la silueta de este grupo evoca, como he dicho en un capítulo anterior, la de la *Virgen Medici*, la última en la serie de las Vírgenes de Miguel Angel. Si, empezando por la cabeza de Nicodemo, bajamos a sus hombros y vamos identificando los principales escorzos y ejes de la arquitectura del grupo, podremos ver lo que ambas esculturas tienen en común. Pero es interesante ver también, a ese mismo nivel abstracto de análisis formal, las diferencias que hay entre ellas. Mientras el grupo mediceo está construido con grandes volúmenes curvos, que nos invitan a desplazarnos en arco para ver su armonioso despliegue, en profundidad, las formas angulosas de la *Piedad* se nos ofrecen en una posición a la vez frontal y forzada, como si el exagerado deseo del escultor de poner ante nuestro ojos lo que ocurre hubiera quebrado la composición provocando yuxtaposiciones disonantes de formas y volúmenes.

Benedetto Varchi, el humanista y académico florentino de quien ya he citado el comentario sobre su soneto de Miguel Angel, en otra lección, leída también a la Academia y dedicada a las diferencias y similaridades entre las distintas artes, compara la escultura de Miguel Angel con la poesía de Dante.

Uno de los ejemplos de paralelismo que cita es la *Piedad.* En ella la expresión de vida de la Madre contrasta vigorosamente con la del Hijo muerto; y esto a Varchi le recuerda un verso del Purgatorio de Dante:

Morti gli morti, e'vivi parean vivi
(Muertos parecen muertos, y los vivos, vivos)

Aunque Varchi se refiere a la *Piedad* del Vaticano, la obra de juventud de Miguel Angel, pienso que su observación sería más adecuada para la *Piedad* de Florencia. Su lección, que ciertamente Miguel Angel debió leer, data de 1547, ésta es también aproximadamente la fecha en la que el escultor comenzó a trabajar en esta obra. Vittoria Colonna había muerto el año anterior.

Ya he mencionado antes cómo, estando la escultura todavía muy inacabada, Miguel Angel empezó a modificarla. Algo debió salirle mal, porque en torno a 1555, en un arrebato de ira, destruyó con la maza el brazo y la pierna izquierda de Cristo. Luego regaló la obra a un criado suyo, y éste más tarde la vendió. A mediados del siglo siguiente la compraron los Medici y la instalaron en San Lorenzo; en el siglo XVIII fue trasladada a la Catedral. El brazo lo vemos hoy tal como lo reconstruyó Tiberio Calcagni con los fragmentos recogidos del suelo.

La Crucifixión es, por supuesto, la acción central de la Redención. Es notable que no estuviera representada en la Capilla Sixtina, aunque, como ya tuve ocasión de decir, la prefiguran varias escenas, entre ellas la de la muerte de Amán, que el artista convirtió en crucifixión, aunque representándola con un escorzo tan exagerado que cuesta trabajo reconocerla como tal.

Habiendo estropeado la primera Piedad, *Miguel Angel inició otra a mediados de la década, cuando rondaba los 80 años*

Un grupo de dibujos datables en los años 50 se refieren al proyecto escultórico de Crucifixión que Miguel Angel concibió pensando en su tumba. El proyecto llegó a un grado de definición lo suficientemente adelantado como para que el artista pensara en comprar los bloques de mármol. En el Archivo Buonarroti se conserva un croquis con las medidas. Es un Calvario con la cruz y dos figuras de tamaño natural; según el esquema iconográfico establecido debería tratarse de la Virgen y San Juan. En la década siguiente Miguel Angel cambia el enfoque. En el verano de 1562 escribe a Florencia a su sobrino Lionardo pidiendo que le envíe madera e instrumentos de talla porque quiere hacer un crucifijo de tamaño superior al natural. Tolnay relaciona con este último proyecto un pequeño boceto de madera, de aproximadamente un palmo de altura, que se conserva en la casa Buonarroti y que representa el torso de un Cristo crucificado (sin los brazos).

Los dibujos que he mencionado antes se refieren en su mayoría al Calvario, aunque el cuerpo del crucificado de este último boceto de madera guarda también relación con ellos. Según la convención iconográfica más tradicional, Cristo aparece ya muerto. En esto se distinguen de un dibujo realizado durante la década anterior para Vittoria Colonna en el que el Redentor aparece aún vivo, dirigiendo los ojos al Cielo y con el cuerpo contorsionado por el sufrimiento.

La meditación centrada en los sufrimientos de Jesús en la Cruz era una de las formas de oración interior recomendadas en el círculo de Juan de Valdés. Colateralmente se asociaba a la doctrina de la justificación por la fe; al acentuar dramáticamente la inmensidad del sacrificio, se advertía más la desproporción inconmensurable entre la Redención y las obras humanas. La misma meditación era también el nudo central de los famosos Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, y convendría recordar que en 1554 Miguel Angel se ofreció a hacer los planos y la maqueta de la iglesia del Gesù *per sola devozione.*

La vuelta a un esquema iconográfico más tradicional en los dibu-

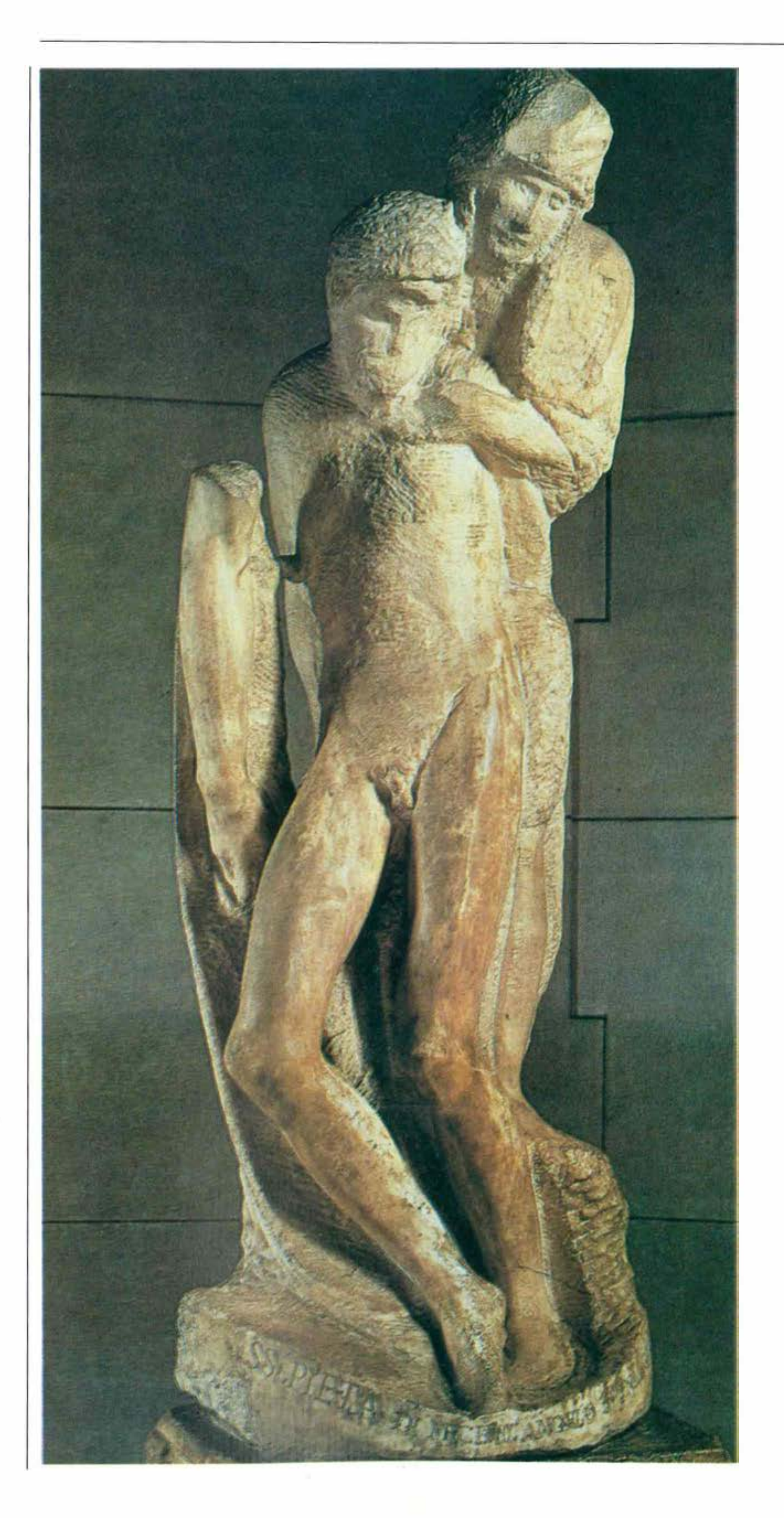
jos de las crucifixiones de los años 50 no representa un menor grado de intensidad en la expresión de la grandeza inconmesurable de la Redención. La Virgen y San Juan son figuras devocionales, vectores de los sentimiento del espectador. Este no es ya un observador externo, sino un participante en el drama; es por él, por sus pecados, por quien se ha producido tanto sufrimiento. Y, finalmente la muerte del Crucificado, un hecho irremediable tras el cual nada volverá a ser lo mismo.

Si hay algo nuevo en estas obras de los años 50 es precisamente esto último, este sentimiento de lo irremediable de la muerte, que se traduce en intensidad emotiva, y a la vez en desesperación. O impaciencia, porque todo está ya casi decidido y queda tan poco tiempo.

Estilísticamente estos dibujos suponen una ruptura mucho mayor aun que la *Piedad* de Florencia respecto a la trayectoria anterior. A decir verdad, nadie que la haya seguido podría imaginar a Miguel Angel capaz de trabajar a partir de bloques de mármol en los que, como se ve en las medidas anotadas en el croquis del Archivo Buonarroti, la profundidad es la novena parte de la altura y la séptima de la anchura. Estas son las proporciones que hubiera tenido el bloque central, con la Cruz y el Crucificado. Las impone, por supuesto el tipo iconográfico. En alguno de los dibujos Miguel Angel trata de atenuar la dificultad recurriendo al arcaico tipo de la cruz en Y. Pero es indudable que el tema le planteaba unas dificultades formales prácticamente insuperables. Estoy convencido de que en el ánimo de Miguel Angel la ansiedad, el pesimismo e impaciencia que derivan de estas dificultades formales se funden, sin solución de continuidad, con la ansiedad, pesimismo y la impaciencia que le produce, biográficamente, la proximidad de la muerte, políticamente, el rumbo histórico que está tomando, a mediados de siglo, la gran crisis de la Iglesia y de la Cristiandad.

En uno de los últimos dibujos la figura del Crucificado ha sido corregida tantas veces que la lezna, o la piedra de borrar han llegado casi a traspasar el papel. Miguel Angel no sabe de qué lado dejar caer el peso del cuerpo y la cabeza. Una dificultad que evidentemente no podríamos atribuir a la inseguridad de su mano, El dibujo presenta una rareza iconográfica. A la izquierda de la Cruz está San Juan, con un gesto tremendo de dolor y desesperación. A su derecha, en lugar de la Virgen (figura de la Iglesia en el Calvario, como en ningún otro escenario) hay una figura desnuda corriendo; Tolnay la describe como un *asesino perseguido por el remordimiento.* En su interpretación las figuras son dos centuriones, lectura bastante inverosímil iconográficamente. Personalmente pienso que la figura de la izquierda de la Cruz es San Juan; lo demuestra el examen comparativo de los distintos dibujos. En cuanto a la de la derecha quizá habría que ver una alegoría del Papado, y quizá, a la vez, un autorretrato del propio Miguel Angel.

Habiendo estropeado la primera *Piedad,* Miguel Angel inició otra a mediados de la década, cuando rondaba los 80 años. Por el nombre de la colección en la que se conservó durante mucho tiempo la conocemos como *Piedad* Rondanini. También aquí vemos una obra, no sólo incompleta, sino modificada, como en un palimpsesto, pueden observarse en ella fases diferentes del proyecto. De entre las diversas modificaciones señalaré sólo la que se refiere a la cabeza de la Virgen. En el manto que cubre la cabeza pueden distinguirse todavía huellas de la versión anterior, en la que el rostro de la Virgen estaba vuelto, en un gesto de dolor y desesperación, hacia el cielo. En la última versión incompleta Miguel Angel renuncia a la idea del contraste entre lo vivo y



Pietà Rondanini, Milán, Castillo Sforzesco

lo muerto que Varchi había formulado por medio del verso de Dante. Renuncia también, adelgazando y desmaterializando el cuerpo de Cristo, a la sensación de esfuerzo implícita en la manera de configurar la escena: la Madre que, de pie, sostiene, vertical, al Hijo muerto. Así como las dos cabezas repiten el gesto que las borra en la sombra, los dos cuerpos se funden en una verticalidad ingrávida y nocturna.

Ningún otro artista en la historia del arte ha conseguido transfigurar como aquí, en la pobreza y oscuridad de la materia, la tragedia del destino humano. Varias veces en este volumen se ha hablado de materia escultórica y su significación para Miguel Angel. He citado un soneto en el que se la comparaba con Vittoria Colonna. En otro soneto del mismo grupo, el 103 se la compara con la noche. He aquí su primer cuarteto:

Ogni van chiuso, ogni coperto loco
quantunque ogni materia circunscrive
serba la notte, quando il giorno vive
contro al solar suo luminoso gioco.
(Todo vano cerrado, o cubierto
lugar, cualquiera que sea,
todo lo que la materia abraza,
la noche acata, aun cuando el día viva,
contrariando su juego solar y luminoso)

El tema del contacto entre el cuerpo de la Madre y el del Hijo, aparece también en un dibujo que en opinión de Tolnay podría ser el último que nos ha llegado de la mano del artista. Es una maternidad. Como la figura de la Virgen en el dibujo de la Crucifixión, del Bristish Museum, está trazado con mano temblorosa. También de *scrittura sottile, tremante*, según anota Girardi, es el manuscrito del soneto 295.

Di morte certo, mà non già dell'ora,
la vita è breve e poco me n'avanza;
diletta al senso è non però la stanza
a l'alma, che mi prega pur ch'i mora.
Il mondo è cieco e'l triste esempro ancora
vince e somerge ogni prefetta usanza
spent'è la luce e seco ogni baldanza,
triunfa il falso e'l ver non surge fora.
Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? c'ogni troppo indugio
tronca la speme e l'alma fa mortale.
Che val che tanto lume altrui prometa,
s'anzi vien morte, e senza alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?
(Cierta es la muerte, aunque la hora sea incierta,
la vida es breve y poco significa;
amable a los sentidos es la estancia,
pero no al alma que quiere que ya muera.
El mundo es ciego, siempre vence el mal,
oscureciendo el orden de lo bueno,
se ha apagado la luz y la confianza,
triunfa lo falso, nunca lo verdadero.
¿Y cuándo, pues, Señor, se cumplirá
eso que quien confía en ti espera?
la espera mata el alma y la esperanza.
¿De qué sirve esa luz que le prometes

si antes llega la muerte y sin remedio
le fija en cualquier sitio en que se encuentre?

En 1564 la Congregación del Concilio de Trento ordenó que se cubrieran los desnudos de la Capilla Sixtina. El 18 de febrero murió Miguel Angel en su casa de Macel dei Corvi, asistido por Tomasso Cavalieri, Tomasso da Volterra y dos médicos. Su cuerpo se veló en primer lugar en la Iglesia de los Santos Apóstoles en Roma. De acuerdo con las indicaciones de su sobrino Lionardo fue transportado a Florencia en secreto, para no provocar una revuelta del pueblo romano. Llegó a la ciudad natal el 10 de marzo y el 12 se ofició un funeral de cuerpo presente en la Iglesia de Santa Croce, su parroquia, donde fue enterrado.

Bibliografía

Fuentes contemporáneas

Michelangelo Buonarroti. *(Rime di Michelagnolo Buonarroti, Raccolte da Michelagnolo suo nipote.* Florencia 1623[1]), *Michelagnolo Buonarroti, Rime, con Varianti, Apparato, Nota filologica,* ed. Enzo Noe Girardi, Bari, 1960. Giorgio Vasari. *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568,* ed. con comentarios de Paola Barocchi; 5 vols. Milán y Nápoles, 1962. Giorgio Vasari. *(Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti.* 1551[1], 1568[2]). In *Le opere di Giorgio Vasari,* 9 vols. ed. Milanesi (es la edición básica —aquí, por comodidad se ha usado la edición de Florencia de 1832-38). Ascanio Condivi. *Vita di Michelangelo Buonarroti* (Roma 1553[1]) Milán, 1964, ed. E. Spina Barelli. Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento,* 3 vols. Milán y Nápoles, 1971. (Extensa crestomatía; pertinentes para el estudio de Miguel Angel que recoge, entre los textos hay del propio Miguel Angel, de Pomponio Gaurico, Ludovico Dolce, Francesco d'Olanda, Benedetto Varchi, Giorgio Vasari, etc.).

Estudios y monografías

James S. Ackermann, *The architecture of Michelangelo* (2 vols., Londres, 1966[1]) Londres, 1 vol. 1970[2] (Catálogo crítico de las obras de arquitectura de Miguel Angel; la 2.ª edición es de bolsillo). André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique,* París, 1959. Trad. española *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico,* Madrid, 1991. Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art,* Nueva York, 1961. (Importante y detallado). *The Poetry of Michelangelo* (Milán, 1965[1]) Londres, 1966 (La monografía básica sobre la poesía de Miguel Angel). F. Hartt, *The Painting of Michelangelo,* Londres, 1965. *The Sculpture of Michelangelo,* Londres, 1970, *The Drawings of Michelangelo,* Londres, 1971. Erwin Panofsky, *Studies on Iconology* (Nueva York, 1939[1]) Nueva York, San Francisco, Londres, 1962 (trad. española: *Estudios sobre iconología,* Madrid,* 1972). Walter Pater *(The Renaissance* in *Works of Walter Pater,* Londres, 1900[1]) Nueva York, 1959. Nesca A. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaisance,* Londres, 1935. (Es todavía la monografía básica sobre el tema). Charles Jr. Seymour, *Michelangelo's David,* Pittsburg, 1967. Charles Jr. Seymour (ed.) *Michelangelo: The Sistine Chapel Ceiling,* Nueva York, Londres, 1972 (Util sumario con amplia selección de textos, documentos y juicios críticos). Adrian Stokes, *Michelangelo,* Nueva York, 1955. (Monografía interesante, pese a su enfoque psicoanalítico —libre—). Charles de Tolnay *(Michelagniolo,* Florencia, 1951[1]). *Michelangelo, Sculptor, painter, Architect.* Princeton, 1975. (La monografía básica, resume el catálogo crítico general del mismo autor, 5 vols. publicado entre 1943 y 1960)) (Trad. española, *Miguel Angel, escultor, pintor, arquitecto,* Madrid, 1985). Johannes Wilde, *Michelangelo,* Oxford, 1978 (Excelente monografía, escrita con intención didáctica por uno de los especialistas más autorizados). Heinrich Wölfflin, *Die Klssische Kunst,* Munich, 1898. (Trad. española, *El arte clásico,* Madrid, 1982/Trad. inglesa (excelente) de Peter y Linda Murray, *Classic Art,* Londres, 1952[1]), Londres, 1953[2], numerosas reimpresiones).